

Rosmarie Zeller

Der Neue Roman in der Schweiz
Die Unerzählbarkeit der modernen Welt

Der Neue Roman
in der Schweiz

Die Unerzählbarkeit der modernen Welt



Universitätsbibliothek Bonn

SEGES

Etudes et textes de philologie et littérature
Université de Fribourg Suisse

Studien und Texte zur Philologie und Literatur
Universität Freiburg Schweiz

Studi e testi di filologia e letteratura
Università di Friburgo Svizzera

Neue Folge - Nouvelle série

11

Adresse der Redaktion/ Adresse de la rédaction:

Rolf Fieguth, Seminar für slavische Sprachen und Literaturen,
Edgar Marsch, Seminar für deutsche Literatur
Universität/Université, Miséricorde, CH-1700 Freiburg/Fribourg

Rosmarie Zeller

Der Neue Roman in der Schweiz

Die Unerzählbarkeit der modernen Welt



A0 19716
1061713

Universitätsverlag Freiburg Schweiz

202654

Die Deutsche Bibliothek - CIP-Einheitsaufnahme

Zeller, Rosmarie:

Der Neue Roman in der Schweiz: die Unerzahlbarkeit der modernen Welt/Rosmarie Zeller. - Freiburg, Schweiz: Universitätsverlag, 1992

(Seges; N.F., 11)

ISBN 3-7278-0831-4

NE: GT

Veröffentlicht mit Unterstützung
des Hochschulrates der Universität Freiburg Schweiz

© 1992 by Universitätsverlag Freiburg Schweiz
Paulusdruckerei Freiburg Schweiz
ISBN 3-7278-0831-4

INHALTSVERZEICHNIS

I.	AUSWAHL DER WERKE UND GESICHTSPUNKTE	1
1.1.	Einleitung	1
1.2.	Die Auseinandersetzung mit der literarischen Tradition	5
1.3.	Vorläufer	9
II.	PROBLEMATISIERUNG DER WIRKLICHKEITS- DARSTELLUNG	15
11.1.	Einleitung	15
11.2.	Der Text als Rekonstruktion der Vergangenheit	15
	11.2.1. Die inadequate Rekonstruktion	15
	11.2.2. Rekonstruktion und Erfindung	20
11.3.	Text als Konstruktion von Wirklichkeit	33
	11.3.1. Die Weigerung, eine Geschichte zu erzählen	33
	11.3.2. Verwischung der Grenze zwischen Fiktion und Wirklichkeit	46
III.	ERZÄHLMODUS	61
III.1.	Die Glaubwürdigkeit des Erzählers	61
	III.1.1. Der Vertrag mit dem Leser	61
	III.1.2. Lüge und Lügner im modernen Roman	63
III.2.	Die Instabilität der Äußerungsinstanz.	66
	III.2.1. Das Schwanken zwischen Ich- und Er-Erzähler	66
	III.2.2. Die Unsicherheit über die Identität des Ich-Erzählers	78
	III.2.3. Das Spiel mit der Erzählperson	81
III.3.	Die Perspektive	94
	III.3.1. Die Wahl einer eingeschränkten Perspektive	94
	III.3.2. Multiperspektivität in Walters 'Ersten Unruhen'	100
IV.	DIE SPRACHE IM ROMAN	103
IV.1.	Sprachenvielfalt	103
IV.2.	Geschwatzigkeit	107
IV.3.	Die falschen Wörter	110

V.	INTERTEXTUALITÄT	113
VI.	DIE AUFLÖSUNG DER LITERARISCHEN FIGUR	123
VI.1.	Der Held ohne Eigenschaften und ohne Namen	123
VI.2.	Nullität der Figur	127
VI.3.	Vorfahren	129
VI.4.	Tod des Helden	131
VI.5.	Die Auflösung der Identität	133
VI.6.	Vervielfältigung der Möglichkeiten	140
VII.	KOMPOSITION	144
VII.1.	Die Auflösung der kausal-logischen Abfolge der Geschichte	144
VII.2.	Der Text als Teppich	159
	;(VII.2.1. Theoretische Äußerungen	159
	VII.2.2. Die Romane G. Meiers als Beispiel	163
	VII.2.2.1. Das Buch über nichts	163
	VII.2.2.2. Die Verknüpfung der Motive	167
	VII.2.2.3. Die Isotopie 'Tod'	174
	VII.2.2.4. Die Formulierung der Welt	184
VII.3.	Abschweifung als Kompositionsprinzip	186
VIII.	DER NEUE LESER	191
IX.	LITERATURVERZEICHNIS	198
IX.1.	Primärliteratur	198
IX.2.	Sekundärliteratur	202
X.	NAMEN- UND WERKREGISTER	211

I. AUSWAHL DER WERKE UND GESICHTSPUNKTE

1.1. Einleitung

"Es ist Nacht... / So könnte man beginnen, kein überwältigender Anfang zwar (...); aber es darf ja wieder erzählt werden, Themen hängen in der Luft, Themen, da8 einen das Grausen anspringt, Themen wie eh und je",¹ schreibt Reto Hanny in seinem Roman *Ruch* und weist damit satirisch auf die für Durchschnittsleser und Literaturkritiker beruhigende Entwicklung des modernen Romans hin. Die Abbildbarkeit der Welt durch Sprache ist nicht mehr in Frage gestellt. Schlagwörter wie "neue Innerlichkeit" und "Postmodernismus" liefern beruhigende Etiketten. Der Leser braucht sich nicht anzustrengen, unnötig am Ende des 20. Jahrhunderts Leseweisen zu ändern, die man durch langjährige Erfahrung am realistischen Roman und seinen Nachkommen des 20. Jahrhunderts gelehrt hat und die daher für natürlich gehalten werden, während sie uns, wie Robbe-Grillet feststellt, in der Schule sorgfältig beigebracht werden:

"The little French student who arrives at the age of reading is immediately conditioned by a certain number of rules of the narrative which are presented to him as something natural."

Wenn der kleine Schiller einen Aufsatz schreiben müsse,

"Then the little children produce very strange narratives because they are not yet conditioned by the narrative ideology of the society in which they live. They produce stories which are surely a lot closer to the style of the Nouveau Roman than to traditional novels, and the teacher immediately protests. (...) And little by little in that manner the child is taught Balzacian order, a whole narrative system based on causality and chronology."²

Was Robbe-Grillet beschreibt, wirkt sich selbstverständlich auch auf den Literaturunterricht aus, der eine verständliche Vorliebe für lesbare Texte hat, für Texte, die dem Leser unmittelbar etwas sagen, die Themen behandeln, die in der Luft hängen, wie R. Hanny sagt, Themen, die von den Medien, allen voran vom Fernsehen, welches ja scheinbar unvermittelt die Welt in die Stube bringt, vorbereitet und vorgekaut werden. Da8 sich eine gewisse Literatur gerade gegen diese Bevormundung dure!! die "Bildmaschine"³ wehrt, indem sie Schreibweisen verwendet, die nicht ein-

¹ R. Hanny, *Ruch*, S.26.

² A. Robbe-Grillet, *Order and Disorder*, S.4f.

³ G. Meier, *Borodino*, S.61.

fach konsumierbar sind, führt zu einer Diskrepanz zwischen Autor und Publikum.⁴

Bezeichnend für diese Situation ist, daß Werke Erfolg haben, welche von den Rezipienten auf bekannte Lesemuster zurückgeführt werden können. So hat z.B. Otto F. Walters Roman *Zeit des Fasans* einen ungleich größeren Erfolg als seine früheren Werke, weil er eine autobiographische Le re erlaubt. Es ist auffällig, wie sehr autobiographische Lektüremuster für die moderne Literatur herangezogen werden,⁵ obwohl das autobiographische Material, das die Autoren in ihren Werken verwenden, nicht umfangreicher sein dürfte als in früheren Jahrhunderten. Im Gegenteil, die modernen Autoren tun alles, um die für die Autobiographie typische Identität von Erzählinstanz und erzählter Figur zu verunklären.⁶ Texte, die sich einer solchen autobiographischen Lektüre verweigern, ja die Identität des Ichs deutlich in Frage stellen, werden von der Kritik häufig als unverbindliches Spiel abgetan. So Frischs *Mein Name sei Gantenbein*, Bichsels *fahreszeiten* und Hännys *Ruch*. Es findet sich etwa in einer Kritik zu Bichsels *Jahreszeiten* der bezeichnende Satz:

"aufs Ganze gesehen aber kranken *Die Jahreszeiten* daran, daß das Verhältnis des erzählenden Ichs zu seiner Kunstfigur nicht entschieden genug in den Vordergrund gerückt ist."⁷

Es entsteht die eigenartige Situation, daß eine Betrachtungsweise, wie sie die Literaturwissenschaft im Positivismus und seinem Nachfolger, dem Marxismus, entwickelt hat, wo das Kunstwerk auf äußerliche biographische und soziologische Faktoren zurückgeführt wird, noch immer die Leseweise eines großen Teils des literarischen Publikums bestimmt. Was bei dieser Betrachtungsweise häufig untergeht, ist die Eigenheit der Kunst, Wirklichkeit auf eine andere Weise zu beuten als in der alltags-sprachlichen Darstellungsweise der Medien. Das fehlende Bewußtsein

⁴ Wenn ich im folgenden von 'Autor' und 'Leser' spreche, sind diese Ausdrücke selbstverständlich geschlechtsneutral gemeint. Ich möchte meinen Lesern weder das große 'T' noch die Doppelform zumuten.

⁵ So sieht z.B. H. Wysling den Roman nach 1945 in der Schweiz unter dem Aspekt des Autobiographischen und des Dokumentarischen. (H. Wysling, *Zum Deutschschweizer Roman*, S.288ff.) Aber auch die neuste noch in der DDR entstandene Darstellung der Schweizer Literatur schreibt zu Frisch: "Charakteristisch für diesen Autor ist der stark autobiographische Bezug seiner Dichtung." (*Geschichte der deutschsprachigen Schweizer Literatur im 20. Jahrhundert*. Hrsg. v. K. Pezold u.a., S.125.) Robbe-Grillet beklagt sich mehrfach über diese vereinfachende Aneignung durch die Kritik, so z.B. in einer Diskussion (*Nouveau Roman*, Bd.1, S.421f., J. Ricardou (Hrsg.), Robbe-Grillet, Bd.2, S.411).

⁶ Siehe dazu Ph. Lejeune, *Le Pacte autobiographique*. Vgl. zu diesem Problem unten S.78ff.

⁷ Günter Grack in: *Neue deutsche Hefte* 14, 1967, Heft 3, S.155.

dieses Unterschieds in breiten Leserschichten führt sehr häufig zu einer reduktionistischen Rezeption, wie sie sich sehr schon am Beispiel von 6ttô F. Walters *Zeit des Fasans* zeigen laßt, wo die hypothetische Schreibweise, die vielfache Vermittlung des Dargestellten, die eine vieldeutige und schillernde Wirklichkeit hervorbringt, meistens nicht beachtet wird.⁸

Was Horst Steinmetz für die Kafka-Forschung feststellt, nämlich daß es an systematischen Untersuchungen zu den Bedingungen von Rezeption und Interpretation fehlt, laßt sich auf einen großen Teil der Literatur über moderne Autoren übertragen.⁹ Die Diskrepanz zwischen Publikum und Schriftsteller muß meiner Ansicht nach von einer Literaturwissenschaft, die sich zur Aufgabe stellt, ihr Instrumentarium den neuen Schreibweisen anzupassen und nicht zuletzt über die Schule die Kompetenz der Leser zu erweitern, nicht einfach hingenommen werden. Das vorliegende Buch versteht sich als Versuch, diesem Defizit im Bereich der Literaturwissenschaft etwas abzuhelpfen. Es möchte am ~~Beispiel der Schreibweisen neuerer Schweizer Autoren~~ allgemeine Aspekte modernen Erzählens erläutern, damit der Leser nicht auf der Oberfläche einer reduktionistischen Lektüre hangenbleibt, sondern die Einzelheiten eines Textes und die Frage, warum diese so und nicht anders erzählt werden, verstehen kann.

Das Buch will ein Beitrag zu einer deskriptiven Poetik des modernen Romans sein. Ich bin mir bewußt, daß im Zeitalter des Feminismus und der Postmoderne solche poetologischen Untersuchungen nicht der neuesten Mode entsprechen. Ich bin aber der Überzeugung, daß sie zu den grundlegenden, wenn auch nicht medienwirksamen Aufgaben der Literaturwissenschaft gehören, und ich will aus meiner Lehrerfahrung, daß solche Gesichtspunkte den Studenten helfen, die Texte besser zu verstehen. Ohne das Interesse der Studenten und von Gymnasiallehrern an dieser Betrachtungsweise wäre dieses Buch nicht entstanden.¹⁰ Die Tatsache, daß C. Simon und R. Pinget sich einen Platz auf der Bestenliste des Südwestfunks erobert haben (Mai 1991), stimmt optimistisch für eine Annäherung von moderner Literatur und Publikum. Die Untersuchung er-

⁸ Kennzeichnend sind Kritiken, die O.F. Walter historische Fehler in jenen Passagen nachweisen, welche von Tante Esther erzählt werden. So z.B. Stefan Howald in der Rezension in "Tages-Anzeiger" vom 26.8.1988.

⁹ H. Steinmetz, *Suspensive Interpretation*, S.20. Vgl. auch L. Dolezel, *Kafkas Fictional World*, S.61.

¹⁰ Zu jenen, die mich immer wieder aufgefordert haben, das Buch zu schreiben, gehört Giovanni Pozzi, einer der früheren Herausgeber der Reihe, in der vorliegendes Buch erscheint. Indirekte Anregungen habe ich aber auch von Jean Roudaut empfangen, ohne den ich vielleicht nie einen der reizvollsten Schweizer Autoren, nämlich Robert Pinget, kennengelernt hätte.

zahlender Texte seit den Russischen Formalisten über die Strukturalisten und Semiotiker hat sich vorwiegend mit realistisch-lesbaren Texten befaßt, was bedeutet, daß wir für moderne Texte, deren Eigenheit sehr häufig darin besteht, wie Chr. Brook-Rose sehr schön gezeigt hat, die traditionellen Kategorien zu überschreiten,¹¹ kaum ein geeignetes Beschreibungs-Instrumentarium haben, auch wenn die französischen Literaturwissenschaftler im Bereich des Nouveau Roman zahlreiche Phänomene beschrieben haben. In der Germanistik werden diese Ansätze aber kaum rezipiert. Während die Franzosen schon sehr früh innerhalb des Nouveau Roman verschiedene Gruppen mit unterschiedlichen künstlerischen Absichten unterschieden haben, so versuchen Germanisten immer wieder den ganzen modernen Roman unter einem Begriff zusammenzufassen, wie z.B. U. Eisele im Begriff "Roman des Diskurses".¹² Ich halte solche Reduktionen für unfruchtbar, weil sie der Vielfalt der literarischen Erscheinungen nicht gerecht werden. Die folgende Beschreibung literarischer Verfahren will denn auch nicht den Eindruck erwecken, daß sie vollständig sei oder allein verbindlich für die moderne Literatur. Erstens nicht alle Autoren alle Verfahren und zum andern gibt es moderne Autoren, die in der Tradition des realistischen Romans fort-schreiben.¹³

Was die Auswahl der Autoren betrifft, so wäre es vermessen zu behaupten, es handle sich um die wichtigsten der neueren Schweizer Literatur. Was die Auswahl bestimmte, war das Interesse an der Auseinandersetzung der Autoren mit traditionellen Schreibweisen, die sich in ihren Werken auf mannigfaltige Weise manifestieren. Schon 1972 hatte Françoise van Rossum-Guyon den Nouveau Roman als Kritik am traditionellen Roman gelesen, was sich, wie gleich zu begründen sein wird, als fruchtbaren Ansatz erweist. Ich habe Autoren ausgewählt, die sich meiner Ansicht nach durch ihre Schreibweise in eine Tradition stellen, deren Anfänge bei Gide, Prôust, Musil, Kafka und Joyce zu finden sind. Die Auswahl wurde sodann auch bestimmt durch den Grad der Innovation und der Repräsentativität für bestimmte Darstellungsweisen. So ist Walters 1959 erschienener Roman *Der Stumme* mit seinem Gebrauch der Du-Form und der Vervielfachung der Perspektiven höchst innovativ. E.Y. Meyer hat mit der Man-Form in seinem Roman *In Trübschachen* ebenfalls mit den extremen Möglichkeiten der Erzählform experimentiert, während Franz Bôni die Wahl einer beschränkten Perspektive ganz

¹¹ Chr. Brook-Rose, *A Rhetoric of the Unreal*, S.311ff.

¹² U. Eisele, *Die Struktur des modernen deutschen Romans*.

¹³ In diesem Sinn hat V. Zmegac recht, wenn er kritisiert, daß im Kanon des modernen Romans die verschiedensten Richtungen in einen Topf geworfen werden (*Der europäische Roman*, S. 253f.).

Die Auseinandersetzung mit der literarischen Tradition

in der Nachfolge Kafkas zur Erzeugung einer vieldeutigen Welt einsetzt. Schlie.Blich bat Walter in den *Ersten Unruhen* ein kollektives Wir dargestellt und mit dem Mittel der Montage ebenso wie später in der *Verwilder!*!Eg die gg.mi@.nte St llupg ges Schriftstellers aufgegeben, um so en die ge Welt reden zu lassen: 1n"AieürName sei Gantenbein weigert sich Frisch ebenso wie Loetscher in den beiden Romanen über den Immunen eine kohärente Geschichte zu erzählen, auch Zschokkes *Max* will keine Geschichte werden.

Sici! mit Wörter!?!.. gen u'e Wöf!Q. Chaupten, isi eine d Lt\bsic!! tn on Bichsels *Jahreszeiten*, aber auch von Hännys Wortkaskaden in *Ruch*. Christoph Geisers *Das geheime Fieber* umkreist ein zentrales Thema modemer Literatur: die instabil gewordene Greuze zwischen Fiktion und Wirklichkeit, die auch in Walters Werk eine wichtige Rolle spielt. Schlie.Blich durfte auch jener G. Meier nicht fehlen, der sozusagen von Handke entdeckt wurde und dem alles zur Kunst wird, oder für den, wenn man so will, die Wirklichkeit erst besteht, wenn sie sich in Wörter verwandelt bat.

Der Hinweis auf Handke zeigt, daß man auch österreichische und bundesdeutsche Autoren batte berücksichtigen können. Wenn dies nicht getan wurde, so bat dies zum Teil arbeitstechnische Gründe: das Karpus mu.Bte begrenzt werden. Zum andem scheint es mir durchaus gerechtfertigt, sich als Schweizerin mit Schweizer Literatur zu befassen, wie das für die Nachbarländer üblich ist. Es sollen hier aber keine Aussagen zu den Eigenheiten von Schweizer Literatur gemacht werden. Immerhin mag die Untersuchung belegen, daß das lacherliche Gerede, mit Dürrenmatt und Frisch sei sozusagen auch die Schweizer Literatur gestorben, ohne Grund ist.¹⁴

L 2 Die Auseinandersetzung mit der literarischen Tradition

Wie angedeutet, können die in der vorliegenden Arbeit untersuchten Roman als Kritik des traditionellen Romans gelesen werden. Der traditionelle Roman ist zweifelsohne der realistische Roman, der im Sinne der literaturgeschichtlichen Begriffe von J. Slawinski als Schlüsseltradition gesehen werden muß.¹⁵ Die Schlüsseltradition ist durch einen hohen Grad von Verbindlichkeit gekennzeichnet, so daß sich die Autoren irgendwie mit ihr auseinandersetzen müssen, sei es, indem sie die Tradition fortführen, wie dies für Th. Mann aber auch für Autoren

¹⁴ Das Gerede ist um so lächerlicher, als man zu Beginn der achtziger Jahre eher den "embarras de richesse" der Schweizer Literatur betonte (s. H. Wysling, *Zum Deutschschweizer Roman*, S.276).

¹⁵ J. Slawinski, *Synchronie und Diachronie*, S.163.

wie Böll oder Grass der Fall ist, sei es, indem sie sich von ihr absetzen, wie z.B. Döblin oder Musil. Daß der realistische Roman als Schlüsseltradition für den Roman des 20. Jahrhunderts funktioniert, läßt sich an vielen Details ablesen, so ist z.B. die in Deutschland au. Berst einflu. Breiche Romantheorie von G. Lukas ganz am realistischen Roman orientiert.¹⁶ In einer literaturgeschichtlichen Darstellung der Schweizer Literatur nach 1945 heißt es über Frischs Roman *Mein Name sei Gantenbein*:

"Indem er die Erzählung derart auf den Rollenwechsel einschränkt, begibt sich der Roman weitgehend jener Wirklichkeitsdarstellung, welche die vorigen Romane so intensiv prägt."

Es ist von der "Schwache" des Konzepts die Rede, vom "Verlust erzählerischer Substanz", vom "Unverbindlich-Geschwätzigen".¹⁷ U. Eisele, der zwar zu Recht kritisiert, daß von Literaturwissenschaftlern und -kritikern offen oder verdeckt Kategorien des Realismus auf die moderne Literatur angewendet werden, definiert Erzählen so, daß es nur auf den realistischen Roman zutrifft:

"Erzählen <können> heißt, daß Literatur und <au. Berliterarische> Realität sich in Einklang befinden, sich - prinzipiell zumindest - decken, daß der Weg vom einen zum andern möglich und gangbar ist."¹⁸

Eisele scheint mir hier der für die Schlüsseltradition typischen Merkmallosigkeit zum Opfer gefallen zu sein: realistische Darstellungsweise, obwohl historisch bedingt, wird zur Darstellungsweise des Romans schlechthin. Aber auch die Rede von der Romankrise setzt stillschweigend den realistischen Roman als den einzig richtigen voraus.¹⁹

Das Postulat, daß die Welt mit literarischen Mitteln abbildbar sei, ist ein grundlegendes Postulat realistischen Schreibens. Dazu dienen eine Reihe von Verfahren wie z.B. die psychologische Motivierung der literarischen Figuren, die Erklärbarkeit ihres Handelns nach gängigen psychologischen Mustern, die Kausalität der Handlungsabfolge, die detaillierte,

¹⁶ H. Gallas, *Marxistische Literaturtheorie. Kontroversen im Bund proletarisch-revolutionärer Schriftsteller*.

¹⁷ Chr. Siegrist, *Schweizer Nationalliteratur*. In: Hansers Sozialgeschichte der deutschen Literatur vom 16. Jh. bis zur Gegenwart. Bd.10, S.663f.

¹⁸ U. Eisele, *Die Struktur des modernen deutschen Romans*, S.41. Der kritische Unterton der ganzen Untersuchung, der von einer Wertung von den Normen realistischen Schreibens herkommt, scheint mir unabsehbar, so z.B. wenn Kafkas *Schloß* als Roman beschrieben wird, in dem es um "eine Chimäre mit Namen Literatur" gehe. (S.339)

¹⁹ So z.B. der Titel der höchst lesenswerten Untersuchung von D. Scheunemann. Siehe dazu A. Robbe-Grillet: "Es ist ein Irrtum zu glauben, der 'echte Roman' sei ein für allemal, zur Zeit Balzacs, in unumstößliche und endgültige Gesetze gefaßt worden." (*Neuer Roman, neuer Mensch*, S.179.) Vgl. V. Zmegac, *Der!uropäische Roman*, S.256.

Die Auseinandersetzung mit der literarischen Tradition

aber bestimmten Mustern folgende Beschreibung der Umgebung, die Spiegelung der Figur in ihrer Umgebung und ähnliche Verfahren, die die Kohärenz des Textes begünstigen. Der realistische Text ist meist ein gut lesbarer Text, weshalb er sich zur Vermittlung von Werten und Ideologien eignet. Er vertuscht in der Regel seine Äußerungsinstanz und auch weitgehend seine künstlerischen Mittel.²⁰ Ein weiteres Merkmal der Schlüsseltradition ist ihre Langlebigkeit. Trotz aller Angriffe auf traditionelle Erzählverfahren durch Autoren wie Kafka, Musil, Döblin, Joyce, Proust wurde das realistische Erzählen nicht außer Kraft gesetzt. 1956 stellte Robbe-Grillet fest:

"Die seit mehr als einem halben Jahrhundert immer wieder unternommenen Versuche, die Erzählung aus dem eingefahrenen Geleise herauszuziehen, führten bestenfalls zu vereinzelten Werken. Keines dieser Werke - wie groß auch ihre Bedeutung gewesen sein mochte - hat die Anhängerschaft eines so breiten Publikums gefunden wie der bürgerliche Roman."²¹

Erst die Nouveau Romanciers haben mit ihren Werken und ihren Theorien einen gewissen Durchbruch wenigstens in Frankreich erzielt. Im deutschen Sprachraum hat man oft eine stark eingeschränkte Vorstellung des Nouveau Roman, man reduziert ihn auf Beschreibungsliteratur. So zitiert R. Michaelis aus Bichsels *Jahreszeiten* die Beschreibung des Schreibtisches und sagt, dies lese sich so, "als ob Hausaufgaben für Robbe-Grillet zu machen waren".²² Noch 1971 schreibt etwa Werner Bucher über seine Erfahrung mit dem *Stummen* von Otto F. Walter:

"Der Stumme, das war kein Sprach-Experiment, das war nicht Konstruktion, nicht - wie beim nouveau roman - entsetzlich langweilige Beschreibung um der Beschreibung willen."

Schließlich verwahrt sich Frisch dagegen, daß *Mein Name sei Gantenbein* ein "nouveau roman" sei, obwohl dieser Roman alle Merkmale eines solchen hat, was darauf schließen läßt, daß auch Frisch einen eingeschränkten Begriff vom Nouveau Roman hatte.²⁴ Man verfehlt die Einordnung des Nouveau Roman, wenn man ihn als -ehemalige Erscheinung abtut, wie es nur allzugemein geschieht. Der Nouveau Roman muß vielmehr als eine logische Entwicklung des modernen Romans in der Auseinandersetzung mit der Schlüsseltradition des realistischen Romans gesehen

²⁰ Vgl. zu diesen Verfahren: Ph. Hamon, *Un Discours contraint* und *Notes sur le texte lisible* und R. Zeller, *Realismusprobleme in semiotischer Sicht*.

²¹ A. Robbe-Grillet, *Dem Roman der Zukunft eine Bahn*, S.43.

²² R. Michaelis, *Ein Sprinter beim Marathon/au/*, S.43.

²³ W. Bucher, G. Ammann, *Schweizer Schriftsteller im Gespräch*, Bd.2, S.219.

²⁴ M. Frisch, *Ich schreibe für Leser*, GW V, S.329.

werden, indem er systematisch die zentralen Komponenten realistischen Schreibens und seiner ideologischen Implikationen in Frage stellt. So schreibt Robbe-Grillet bezeichnenderweise:

"Alle technischen Elemente des Erzählens - systematischer Gebrauch der Erzählvergangenheit und der dritten Person, bedingungslose Annahme des chronologischen Ablaufs, linear verlaufende Handlungen (...) usw. - zielten darauf ab, das Bild von einer stabilen, kohärenten, kontinuierlichen, eindeutigen, voll und ganz entzifferbaren Welt durchzusetzen. Als die Intelligibilität der Welt nicht in Frage stand, war Erzählen kein Problem."

V In der Tat ist für den Nouveau Roman die Wahrnehmung und Darstellung der Wirklichkeit selbst zum Problem geworden. Michel Butor schreibt, der Roman sei der "prädestinierte Bereich, um zu untersuchen, auf welche Weise uns die Wirklichkeit erscheint oder erscheinen kann".²⁷ W. Wehle macht zu Recht darauf aufmerksam, daß die "Problematisierung der Beziehung von Darstellung und Wirklichkeit" im Nouveau Roman stets akut bleibe, "selbst wo sie in konsequenter 'anti-représentation' nur noch als Negation inszeniert wird".²⁸ Diese Verlagerung von der undiskutierten Voraussetzung, daß die Wirklichkeit darstellbar, abbildbar sei, zum Zweifel an dem, was die Wirklichkeit überhaupt ist, macht aus dem Nouveau Roman einen neuen Prototyp des Romans im Sinne H. Steineckes.²⁹

Wenn die Nouveau Romanciers vom realistischen Roman sprechen, so meinen sie den Roman Balzacs. Es geht hier nicht darum, den Realismusbegriff dieser Autoren zu diskutieren, sondern es geht darum, zu zeigen, wie der Versuch gemacht wird, eine Schlüsseltradition anzugreifen und eine neue Art des Schreibens zu installieren. Der Realismusbegriff und die Konkretisierung der Autoren des Realismus mag in den Augen der Literaturwissenschaftler oft als vereinfacht erscheinen, das ist aber unwichtig, denn Schlüsseltraditionen und Prototypen stellen Vereinfachungen dar, weil sie notgedrungen die individuellen Ausprägungen und hierarchisch untergeordnete Elemente vernachlässigen müssen.

Schon 1927 haben R. Jakobson und J. Tynjanov in ihren Thesen zu *Probleme der Literatur- und Sprachforschung*, S.391, darauf aufmerksam gemacht, daß die literarische Entwicklung inhärenten Gesetzmäßigkeiten folgt. Dies stellte S. Schmid-Bortenschlager ebenfalls fest (*Konstruktive Literatur*, S.63).

V 26 A. Robbe-Grillet, *Über ein paar veraltete Begriffe*, S.110f.

27 M. Butor, *Der Roman als Suche*, S.52.

28 W. Wehle, *Proteus*, S.2.

29 H. Steinecke, *Die Rolle von Prototypen*.

1.3. Vorliiufer

Der hier zu beschreibende Prototyp des Romans, für den noch kein eingeführter Begriff besteht und den ich deshalb provisorisch als neuen Roman bezeichne, hat seine Vorläufer. Robbe-Grillet nennt: Flaubert, Dostojewski, Proust, Kafka, Joyce, Faulkner, ich möchte noch Musil und Robert Walser dazufügen. Einige der zu beschreibenden Verfahren finden sich auch bereits in Romanen der Romantik, insbesondere im humoristischen, oder wie die Russischen Formalisten präziser sagen, im parodistischen Roman. Romane, welche ihre eigenen Verfahren, ihre Welt Darstellung reflektieren, werden immer das eine oder andere der hier darzustellenden Verfahren benutzen. Im Gattungssystem des Romans ist der parodistische Roman eine untergeordnete Gattung, er ist ja eben die Parodie des "richtigen" Romans. Auch stellt der parodistische Roman des 19. Jahrhunderts die grundsätzliche Darstellbarkeit der Welt nicht in Frage, er teilt mit dem realistischen Roman dessen Grundannahmen. Der neue Roman dagegen kann im Gattungssystem nicht als untergeordnete Gattung gesehen werden. Er tendiert vielmehr zur Dominanz, so daß die mehr oder weniger erfolglosen Vorläufer der ersten Jahrhunderthälfte nun zu bedeutungsvollen Vorläufern werden, weil eine Umstellung der Hierarchie im Gattungssystem stattfindet, die Robbe-Grillet sehr genau beschreibt:

"Der Neue Roman hat sich auf jeden Fall darum verdient gemacht, eine ziemlich große Leserschaft, die unaufhörlich zunimmt, mit der Entwicklung dieser literarischen Gattung bekannt gemacht zu haben, während man sie beharrlich leugnete und Kafka, Faulkner und alle anderen von vornherein in Randzonen verbannte, wo sie doch ganz einfach die großen Romanciers der ersten Jahrhunderthälfte sind.³⁰

Es ist hier nicht der Ort zu untersuchen, warum die beeindruckende Zahl von modernen Romanen zu Beginn des 20. Jahrhunderts nicht zur Überwindung der realistischen Romankonzeption geführt hat. Zum Teil sind es sicher innerliterarische Gründe: keiner der Autoren vermochte eine Schule zu begründen, auch halfen die Autoren im Gegensatz zu den Nouveau Romanciers kaum mit theoretischen Reflexionen, die neuen Erzählformen zu verstehen. Im 20. Jahrhundert bildet sich immer stärker eine Diskrepanz zwischen einem breiten, an traditioneller Literatur orientierten Publikum und einer schmalen, an avantgardistischer Literatur interessierten Schicht heraus. Die Durchsetzung literarischer Neuerungen scheint aber auf einen mehr oder weniger breiten Konsens im literari-

³⁰ A. Robbe-Grillet, *Neuer Roman, neuer Mensch*, S.179.

schen Bewußtsein angewiesen zu sein.³¹ Neben solchen innerliterarischen Gründen, die es durchaus verdienten, untersucht zu werden, gibt es literarische Gründe, wie die politische Situation in der Hitlerzeit, die nur realistische Schreibweisen zuließ, oder die Auseinandersetzung mit dem Zweiten Weltkrieg, welche in der deutschen Nachkriegsliteratur eine zentrale Stelle einnimmt. Entscheidend ist, daß Innovationen in der "abstrakteren" Gattung der Lyrik leichter akzeptiert werden. Ein Autor wie Celan ist so weit gegangen, daß uns zur Analyse seiner Lyrik kein adäquates Instrumentarium zur Verfügung steht, und er im Begriff ist, dasselbe Schicksal wie Kafka zu erleiden.

Aus literaturgeschichtlicher Perspektive scheint es mir interessant, festzustellen, daß sich in den Werken von Proust, Joyce, Kafka, Musil, Döblin eine ganze Reihe von poetischen Verfahren finden, welche im neuen Roman wichtig werden. So ist die **Problematisierung der Wirklichkeitsdarstellung** im Werk Kafkas zentral. Im **Prozeß** wissen weder K. noch der Leser, nach welchen Regeln und Gesetzen das Gericht funktioniert, ja, ob es dieses Gericht überhaupt gibt. Niemand im Roman hat je die höchsten Richter gesehen. Ebenso wenig weiß man im **Schloß**, was das Schloß ist und ob es überhaupt ein Schloß gibt, denn manchmal erscheint es nur als eine Ansammlung von kleinen Häusern.

Die Spannung zwischen Illusion und Desillusion ist ein grundlegendes Motiv in Prousts **A la Recherche du temps perdu**: So haben z.B. die Großmutter des Ich-Erzählers und ihre Schwestern eine völlig falsche Vorstellung von der gesellschaftlichen Stellung Swanns, den sie für einen ihren Kreisen angehörenden Nachbarn halten, der sich durch eine Mésalliance kompromittiert hat, während er in Wirklichkeit in den höchsten gesellschaftlichen Kreisen verkehrt. Der Held des Romans muß zeit seines Lebens seine Vorstellungen über die Wirklichkeit korrigieren, so etwa wenn er sich die Städte Europas nach den Fotografien vorstellt und dann von der Wirklichkeit enttäuscht ist, so wenn er plötzlich die Homosexualität von Charlus entdeckt oder wenn er erst am Ende seines Lebens erfährt, daß die beiden scheinbar unvereinbaren Seiten von Combray durch einen Nachmittags-Spaziergang zu verbinden sind. Nicht zufällig spielen im Roman die Beschreibungen optischer Täuschungen an zentralen Stellen eine so wichtige Rolle. So z.B. beim Erlebnis mit den Kirchtürmen von Martinville, so bei der Kirche, welche ganz unter den Pflanzen versteckt ist, mehrfach wird auch das Beispiel fotografischer Verzerrung er-

³¹ Zu diesen Fragen, s. J. Sławinski, *Synchronie und Diachronie und Literatursoziologie und historische Poetik*.

wahnt.³² Der ganze Roman kann im Sinne von Butor als eine Studie darüber gelesen werden, wie die Wirklichkeit dem Menschen erscheint.³³

Es ist auffällig, wie häufig optische Metaphern und Vergleiche von den Autoren herangezogen werden, um auf die Problematik der Wirklichkeitserkenntnis hinzuweisen. So heißt es z.B. von Franz Biberkopf in Döblins *Berlin Alexanderplatz*, daß ihm "der Star gestochen" werde. In der Tat muß Franz Biberkopf im Laufe des Romans seine Ansicht über die Welt ändern und erkennen, daß die Welt "aus Zucker und aus Dreck gemacht" ist.³⁴ Auch Musil braucht bereits in seiner ersten Erzählung in den *Verwirrungen des Zog/ings Torless* Bilder aus dem optischen Bereich, wenn er Torless jenen doppelten Blick zuschreibt,³⁵ der auch andere Musilsche Helden wie den namenlosen Ingenieur in *Tonka* oder den Mann ohne Eigenschaften auszeichnet. Dieser Blick durchdringt die Oberfläche, der jeweilige Held erkennt, "daß dieser Anblick dahinter noch etwas anderes" ist, wie es in *Tonka* heißt.³⁶ "Dinge, Vorgänge und Menschen <werden> als etwas Doppelsinniges" empfunden.³⁷ Die scheinbar festen Werte geraten ins Schwanken und damit auch die Wahrheit. Den Figuren gelingt es nicht, festzustellen, was wirklich und was nur Einbildung ist. In *Tonka* wird diese Unsicherheit im Bild des Leuchtturms ausgedrückt:

"Zwischen Ancona und Fiume oder wohl auch zwischen Mittelkerke und einer unbekannten Stadt steht ein Leuchtturm, dessen Licht allnächtlich wie ein Fächerschlag übers Meer blinkt; wie ein Fächerschlag, und dann ist nichts, und dann ist wieder etwas.

Eine Reihe von literarischen Verfahren dienen dazu, diese Vieldeutigkeit der Wirklichkeit und die Unsicherheit über das, was ist, hervorzu- bringen. Ein verbreitetes Mittel ist der Verzicht auf einen übergeordneten, zuverlässigen Erzähler, der dem Leser die nötigen Informationen vermittelt. In Kafkas Romanen *Der Prozeß* und *Das Schloß* gibt es niemanden, der über die richtigen Informationen verfügt, zudem funktioniert Kafkas Welt nicht mehr nach den Regeln der wahrscheinlichen Welt, so

³² M. Proust, *À la Recherche du temps perdu*, II, S.364.

³³ M. Butor, *Der Roman als Suche*, S.52.

³⁴ A. Döblin, *Berlin Alexanderplatz*, S.498. Zum Augenaufmachen siehe S.9, 492, 499.

³⁵ H. Weimann beschreibt diesen doppelten Blick auf folgende Weise: "Le regard pointu, acéré de la précision (Genauigkeit) et le regard obtus distanciant, qui estompe les contours nets et précis des objets pour les laisser s'enchevêtrer dans l'entrelacs confus (Verwirrung) de masses et de formes indéterminées." (*Les Aventures d'un vivisecteur*. In: Critique, juin-juillet 1983, S.483.)

³⁶ R. Musil, *Tonka*, GW II, S.274.

³⁷ R. Musil, *Torless*, GW II, S.64.

³⁸ R. Musil, *Tonka*, GW II, S.296f.

daß der Leser auch nicht seine eigenen Erfahrungen einbringen kann.³⁹ Robert Walser stellt im *Gehülfe* die Welt aus der jnadaquaten Perspektive von Joseph Marti dar, der geistig etwas beschränkt ist, kann er doch nicht einmal richtig addieren, und der in einer Art Scheinwelt lebt, die ihm oft ins Märchenhafte entgleitet. Der Erzähler gibt irreführende Informationen. So tut er am Anfang so, als ob er den Namen von Joseph Marti nicht wüßte, um ihn dann doch zu nennen. Auch ist die Bemerkung, der junge Mann scheine von einer Reise zu kommen, eine offensichtliche Fehlinformation des Lesers, die diesen aber darauf aufmerksam macht, daß hier im Gegensatz zum realistischen Roman äußerer Schein und Wirklichkeit nicht mehr übereinstimmen. Auch Döblin führt an gewissen Stellen von *Berlin Alexanderplatz* seinen Leser offensichtlich irre. So wenn er z.B. ziemlich genau in der Mitte des Buches behauptet, daß der Leser sich manchmal sagen könnte: "Wir könnten Schritt um Schritt dasselbe getan haben wie er und dasselbe erlebt haben wie er."⁴⁰ Die meisten Leser von Döblins Roman werden wohl kaum einen Menschen umgebracht, noch in kriminellen Kreisen verkehrt haben. Die Diskussion der Germanisten um die Interpretation des Romans und insbesondere des Schlusses zeigt, daß die Deutung des Romans nicht so einfach ist, wie es der Erzähler hier suggeriert, wenn er sagt: "Eine langsame Enthüllung geht hier vor (...) und dann wird alles deutlich sein."⁴¹ Die Funktion der einzelnen einmontierten Textsequenzen liegt für einen an realistischen Lesemustern geschulten Leser keineswegs auf der Hand, führen sie doch oft vom scheinbaren Hauptthema, der Geschichte von Franz Biberkopf ab.

Am auffälligsten werden die realistischen Erzählverfahren jedoch von Musil am Anfang des *Mann ohne Eigenschaften* thematisiert.⁴² Schon der Titel des ersten Kapitels "Woraus in bemerkenswerter Weise nichts hervorgeht", ist eine Provokation für den mit realistischen Lesemustern ausgestatteten Leser, welcher vom ersten Kapitel eines Romans erwartet, daß es ihm sagt, worum es im folgenden gehen wird. Wenn der Leser diese Informationen nicht erhält, erhält er dafür andere, die er in einem Roman nicht erwartet, nämlich eine Beschreibung der Wetterlage in den Fachausdrücken der Meteorologen und Astronomen. Der Satz, den der Leser in einem Roman erwarten könnte, erscheint dann am Ende des

³⁹ Siehe dazu L. Dolezel, *Kajkas Fictional World*.

⁴⁰ A. Döblin, *Berlin Alexanderplatz*, S.237.

⁴¹ A. Döblin, *Berlin Alexanderplatz*, S.237.

⁴² Schon W.D. Rasch (1982) und U. Eisele (1982) haben auf diesen Aspekt des Romananfangs aufmerksam gemacht. Ich stimme nicht mit allen ihren Deutungen überein, insbesondere nicht mit Eiseles Interpretation des verunfallten toten Helden. Rasch und Eisele gehen nicht auf das Problem der "falschen" Information ein.

ersten Abschnittes doch noch: "Es war ein schöner Augusttag des Jahres 1913", und es wird erst noch gesagt, daß dieser Satz "das Tatsächliche recht gut beieichnet", daß also alle die wissenschaftlichen Ausführungen unnötig waren. Diese Bemerkung ist ihrerseits eine Irreführung des Lesers, denn die in diesem Abschnitt thematisierte Gegenüberstellung von-wissenschaftlicher Denkweise und altmodischem Fühlen ist eines der Grundthemen des Romans. Die Irreführung des Lesers geht aber noch weiter, denn der Leser wird im Laufe des Romans feststellen, daß das Wetter keine Rolle spielt, ja, daß er nicht einmal den Ablauf der Jahreszeiten mitverfolgen kann. Da der Augusttag vollkommen der Statistik entspricht, kann man sich fragen, warum er überhaupt erwähnt wird, denn vom Standpunkt realistischer Poetik aus, ist doch allein das Abweichende erzählenswert. Dieses tritt im ersten Kapitel in Form des Unfalls auch auf, doch wird auch dieses abweichende Ereignis mit Hilfe der Statistik sogleich in ein gesetzmäßiges verwandelt: "man ging fast mit dem berechtigten Eindruck davon, daß sich ein gesetzliches und ordnungsmäßiges Ereignis vollzogen habe", heißt es.⁴³

Vom ersten Kapitel eines Buches erwartet der Leser neben der Angabe, wann das Buch spielt, auch Angaben darüber, wo und in welchem Milieu es spielt, welche Personen wichtig sein werden. Diese Elemente werden im ersten Kapitel evoziert, jedoch nur, um sogleich darauf aufmerksam zu machen, daß die erwarteten Informationen nicht geliefert werden. So wird uns eine Stadt beschrieben, die wir nicht etwa anhand der enzyklopadischen Merkmale⁴⁴, sondern anhand der Gerausche als Wien erkennen sollen. Zudem wird sogleich gesagt, es sei unwichtig, wo der Roman spiele, womit die im Realismus wichtige Milieutheorie abgelehnt wird. Auch die zwei Personen, die aus der Masse derer, die den Unfall beobachtet haben, herausgehoben werden, werden sogleich, da sie nicht Arnheim und Ermelinda Tuzzi sind, als unwichtig erklärt, so daß man sich fragt, warum sie überhaupt erwähnt werden. Der Mann ohne Eigenschaften, der im zweiten Kapitel endlich erwähnt wird, wird wie ein realistischer Held durch die Beschreibung seines Hauses eingeführt. Sogleich wird aber dem Leser bedeutet, daß er aus dem Aussehen und der Einrichtung des Hauses nichts zur Charakterisierung des Helden entnehmen kann, weil das Gebäude "einen etwas verwackelten Sinn <hat> so wie übereinander photographierte Bilder".⁴⁵ Statt uns den Helden bei einer typischen Tätigkeit vorzuführen, wird er uns gezeigt, wie er, nach seinem eigenen Urteil "Unsinn" treibt,⁴⁶ und es wird noch einige Kapitel

⁴³ R. Musil, *Der Mann ohne Eigenschaften*, GW I, S.11.

⁴⁴ Zu diesem Begriff s. U. Eco, *Lector in fabula*, S.44f.

⁴⁵ R. Musil, *Der Mann ohne Eigenschaften*, GW I, S.12.

⁴⁶ R. Musil, *Der Mann ohne Eigenschaften*, GW I, S.12.

dauern, bis wir erfahren, welchen Beruf er bat, wovon er lebt usw. Musil tut alles, um seinen Leser vor Augen zu führen, daß man die moderne Welt nicht mehr mit den Erzählverfahren des realistischen Romans darstellen kann. In einem Interview mit O.M. Fontana sagte Musil: "Die reale Erklärung des realen Geschehens interessiert mich nicht."⁴⁷ Die reale Erklärung, das sind Kausalitätserklärungen, das ist der rote Faden der Geschichte.⁴⁸

Die Autoren, die ich im folgenden untersuche, sind insofern die Nachfolger von Musil, Kafka, Proust, Walser als sie den traditionellen Schreibweisen gegenüber skeptisch sind, da diese eine Eindeutigkeit suggerieren, wo es keine mehr gibt, weil die Zusammenhänge viel zu komplex sind. Der Schriftsteller ist nicht mehr der liebe Gott, der alles überblickt und durchschaut.

⁴⁷ R. Musil, GW II, S.939.

⁴⁸ S. dazu unten S.144ff.

II. PROBLEMATISIERUNG DER WIRKLICHKEITSDARSTELLUNG

III. Einleitung

Die Problematisierung der Wirklichkeitswahrnehmung und -darstellung ist zweifellos ein zentrales Thema des modernen Romans. Nicht zufällig erwähnen R. Hanny und E.Y. Meyer den niederländischen Grafiker M.C. Escher oder den Maler R. Magritte in ihren Werken. Diese Künstler haben im Bereich der bildenden Kunst die Wahrnehmung von Wirklichkeit, die Grenzen zwischen Realität und Illusion thematisiert. Im Bereich der Literatur kann man zwei Arten des Umgangs mit diesem Problem unterscheiden: eine Gruppe von Autoren geht davon aus, daß es eine unabhängig vom Kunstwerk existierende Wirklichkeit gibt, die sich aber einer eindeutigen und kohärenten Darstellung entzieht, zu dieser Drope zahle ich M. Butor, R. Pinget und Otto F. Walter je mit einem Teil ihres Werks, J. Steiner und F. Bóni. Eine zweite Gruppe von Autoren, als deren Ahnherr man A. Robbe-Grillet nennen könnte, gibt zu erkennen, daß das, was sie schreibt, Fiktion und Konstruktion ist, zu dieser Gruppe gehören P. Bichsel, R. Hanny, z.T. Otto F. Walter und H. Loetscher.

II.2. Der Text als Rekonstruktion der Vergangenheit

II.2.1. Die inadäquate Rekonstruktion

In seinen Romanen *L'Emploi du temps* und *Degrés* thematisiert Butor die Darstellung der Wirklichkeit als Rekonstruktion. In *L'Emploi du temps*, dessen Titel offensichtlich auf Prousts *A la Recherche du temps perdu* anspielt, gelingt es dem Helden Jacques Revel, der seine Aufzeichnungen beginnt, weil er Angst hat, von der englischen Stadt Bleston aufgesogen zu werden, im Laufe des Textes immer weniger, die Vergangenheit zu rekonstruieren, weil sein Blick immer mehr getrübt wird von den Ereignissen, die während der Niederschrift vorfallen. So schreibt er am Anfang bezeichnenderweise, daß er sich noch genau an seine Ankunft in Bleston erinnere bis hin zum Platz, den sein Koffer im Gepäcknetz eingenommen habe: "c'est qu'alors l'eau de mon regard n'était pas encore obscurcie; depuis, chacun des jours y a jeté sa pincée de cendres."¹ Zu den

¹ M. Butor, *L'Emploi du temps*, S.10.

Problematisierung der Wirklichkeitsdarstellung

Ereignissen, welchen den Blick trüben, gehört z.B. jener tatsächliche oder provozierte Unfall des Kriminalschriftstellers Hamilton:

"Mais la nouvelle de cet "accident" qui vient de le frapper, d'ux mois plus tard, embrouille en moi le souvenir de toutes ses phrases d'alors."

Diese Veränderung der Wirklichkeit durch ein Verbrechen erklärt die Beliebtheit von Elementen des Kriminalromans im modernen Roman. Fast in allen Romanen Robbe-Grilletts wird jemand ermordet. Der frühe Handke, der auch im Kontext des Nouveau Roman zu sehen ist, bat sowohl im *Hausierer* wie in *Die Angst des Tormanns beim Elfmeter* das Schema des Kriminalromans verwendet.³ Otto F. Walter benützt im *Stummen*, in *He" Taurel* und in *Zeit des Fasans* kriminalistische Elemente. Auf der Suche nach der Wahrheit werden Einzelheiten wichtig, - ebenjene falschen Details, von denen Robbe-Grillet spricht⁴ -, die vorher nicht wahrgenommen wurden. Zugleich wird dem Suchenden bewußt, daß er die Wahrheit im Gegensatz zum klassischen Detektiv nicht finden kann. Ihm fehlt jene "vision perçante et juste", die nach J.C. Hamilton in Butors *Emploi du temps* den Detektiv kennzeichnet. In der modernen Welt gibt es keine hierarchische Ordnung, keine Unterscheidung von Wichtigem und Unwichtigem.⁵ Jedes Detail, welches beschrieben wird, macht dem Leser bewußt, daß es noch viele andere gibt, die nicht beschrieben sind und die auch relevant sein könnten. Ein wichtiges Mittel, um diesen Eindruck einer chaotischen Wirklichkeit zu erzeugen, welche sich der Darstellung entzieht, ist die Wahl der Perspektive. Jede Perspektivierung bedeutet eine Einschränkung der Information. Im modernen Roman wird diese Beschränkung ins Extrem getrieben, indem der Ich-Erzähler nicht mehr, wie dies im realistischen Roman der Fall war, als verläßlicher Augenzeuge funktioniert, sondern er wird zu einem mehr oder weniger sich in der dargestellten Welt verirrenden Individuum.⁶ Nicht zufällig erscheint im modernen Roman die Welt oft als Labyrinth.⁷

² M. Butor, *L'Emploi du temps*, S.161.

³ Zur Funktion des Kriminalromans für Handke s. P. Handke, *Aber ich lebe*, S.94.

⁴ A. Robbe-Grillet, *Vom Realismus zur Realität*, S.189f. Vgl. auch unten S.40f.

⁵ Dies ist z.B. auch ein Kennzeichen von der von Kafka dargestellten Welt.

⁶ Vgl. z.B. den Helden von R. Himmels *Ruch*, von dem es heißt, er habe "unmerklich langsam den Überblick zu verlieren begonnen" (*Ruch*, S.12).

⁷ Siehe z.B. A. Robbe-Grilletts Roman *Dans le Labyrinthe*. Vgl. dazu G. Genette, der das Labyrinth als "bevorzugter Raum der robbe-grillettschen Welt" bezeichnet (*Erstarrter Taumel*, S.92). Roudaut bezeichnet Butors *La Modification* als "un édifice labyrinthique" (*Répétition et modification*, S.313). Er macht auch darauf aufmerksam, daß Bleston selbst ein Labyrinth ist (*Répétition et modification*, S.324).

In Walters Roman *Der Stumme* wird mit dieser Beschränktheit einzelner Perspektiven gearbeitet. oman besteht aus mehreren Zeitebenen. Er setzt ein mit der Ankunft des stummen Loth Ferro auf der Baustelle. Diese Ebene, die man mit Genette als premier récit⁸ bezeichnen kann, wird einerseits aus der Wahrnehmung des Stummen dargestellt, andererseits aus der Erinnerung der Arbeiter an die Vorfälle auf der Baustelle. Diese Erinnerung der Arbeiter setzt ungefähr ein halbes Jahr nach dem Tod des alten Ferro ein. Eine weitere zeitliche Ebene stellen die Kindheitserlebnisse von Loth dar, an welche er sich, von Erlebnissen auf der Baustelle ausgehend, erinnert. Da er geistig etwas beschränkt ist, fehlt es ihm an jeder Überlegenheit, d.h. wir erhalten Einblick in unbearbeitete Elemente der Vergangenheit, aus denen wir ableiten müssen, was eigentlich gewesen ist. So können wir nur vermuten, daß Loths Vater Hausierer war, oder welche Beziehung er zur "Frau mit der pfefferfarbenen Haut" unterhalten hat. Loths Handlungsmotivationen, die von Emotionen und nicht von Überlegungen geleitet sind, werden ebenfalls nicht völlig deutlich. Der Vater übt auf den Jungen offensichtlich eine Anziehungskraft aus, die schwer verständlich ist, wenn man bedenkt, daß Loth wegen der Brutalität des Vaters stumm geworden ist. Die Darstellung aus der Perspektive von Loth bleibt unter der Ebene der Reflexion. Die Ereignisse auf der Baustelle werden zum kleinsten Teil aus Loths Perspektive, zum größten Teil aus der Erinnerung der Arbeiter berichtet. Auch hier haben wir es keineswegs mit einer reflektierten Erinnerung zu tun, vielmehr ruft die nicht näher bezeichnete Instanz⁹ den Arbeitern ihre Wahrnehmungen auf der Baustelle ins Gedächtnis zurück. Die Arbeiter sind, ohne daß sie es wußten, zu Zeugen der Suche eines Sohns nach seinem Vater geworden. Ähnlich wie der vermeintliche oder wirkliche Mordanschlag auf J.C. Hamilton für Jacques Revel in *L'Emploi du temps* die Vergangenheit verändert, so verändert der Tod des alten Ferro den Stellenwert der Ereignisse auf der Baustelle. Die Aufmerksamkeit der Arbeiter auf der Baustelle galt damals keineswegs der Beziehung zwischen Vater und Sohn, sondern den taglichen Problemen, z.B. wie man vor dem Wintereinbruch mit der Arbeit fertig werden kann trotz des unablässigen Regens und des aufgeweichten Trassees oder wie man auf der Baustelle die Freizeit verbringen kann und mit den zwischenmenschlichen Problemen zu Rande kommt. Obwohl jeder Arbeiter einmal mit Du angeredet wird und so auch Wahrnehmungen und Gefühle zur Sprache kommen, wissen wir auch von ihnen wenig. Auch sie werden

⁸ G. Genette, *Discours du récit*, S.90. Mit "premier récit", bzw. "récit primaire" (*Nouveau Discours*), bezeichnet Genette die Zeitebene des Erzähleinsatzes, auf die sich alle Abweichungen in der Zeitgestaltung beziehen.

⁹ Siehe dazu unten S.81ff.

Problematisierung der Wirklichkeitsdarstellung

häufig aus einer inadäquaten Perspektive dargestellt, so z.B. wenn die plötzliche Flucht von Chavaz nicht etwa aus seiner eigenen Perspektive, sondern aus derjenigen von Grimm dargestellt wird:

"Chavaz sah dich nicht. Wahrscheinlich sah er nur diese komischen Dinge (...) Vielleicht sah er auch noch die Barackenfenster (...) und vielleicht horte er noch das Tackem der Motoren."¹⁰

Typisch für diese unzulängliche Perspektive ist auch eine Passage wie die folgende, wo immer wieder auf die fragmentarische Wahrnehmung hingewiesen wird:

"doch was er noch weiter sagte, das war selbst auf diese kurze Distanz *nicht mehr zu verstehen*, denn das Knattern, (...) war jetzt stärker als alles andere (...), die Baracke erzitterte, und *dann erst sah man*, daß der Linn nicht allein (...) vom Sturm her kam. (...) Samuel brüllte *irgend etwas* gegen die Baracke hinüber."¹¹

Was hier geschrien wird und weshalb, kann der Leser erst viele Seiten später vermuten, als er erfährt, daß ein Hang ins Rutschen geraten ist.

Inadäquat ist die Perspektive v.a. auch in bezug auf den alten Ferro, aus dessen Perspektive nie erzählt wird. Offenbar hat er den Benzinkanister gestohlen, weil er fliehen wollte, warum er dann doch nicht geflohen ist im Gegensatz zu Chavaz, bleibt im Dunkeln. Man weiß auch nicht recht, warum er, ein erfahrener Sprenger, am Ende ins Sprengfeld hineinläuft, denn er muß ja wissen, daß es für eine allfällige Rettung des Sohnes, zu spät ist.

Die Episode mit dem Benzinkanister, den der alte Ferro aus welchen Gründen auch immer gestohlen hat und der unter dem Bett des Stummen entdeckt wird, spiegelt auf besonders deutliche Weise das Thema der problematischen Interpretation der Wirklichkeit. Die meisten Arbeiter können sich nichts anderes vorstellen, als daß der Kanister vom Stummen, bei dessen Sachen er gefunden wurde, gestohlen wurde. Filippis, der das Verhalten des Stummen in der Nähe des alten Ferro falsch interpretiert, hat dafür die Erklärung, daß der Stumme Ferros Motorrad stehlen und damit von der Baustelle fliehen wollte.¹² Sgater ist er allerdings der einzige, der an dieser Interpretation zweifelt,³ doch er dringt gegenüber

¹⁰ O.F. Walter, *Der Stumme*, S.156f.

¹¹ O.F. Walter, *Der Stumme*, S.203.

¹² "Ich habe so das Gefühl, als würde er verschwinden wollen, mit Ferros Motorrad, und er hat deswegen erst einmal das Benzin geklaut. Nicht? Die NSU, die nimmt er dann einfach mit." (O.F. Walter, *Der Stumme*, S.201)

¹³ "Seltsam, Filippis, daß du das Gefühl hattest, so eindeutig, wie die Sache jetzt aussah, sei sie gar nicht." (O.F. Walter, *Der Stumme*, S.265)

den andern Arbeitern nicht durch. Für die Arbeiter ist die Wirklichkeit eindeutig, sie zweifeln nicht an ihrer Interpretation dieser Wirklichkeit. Im Falle des *Stummen* ist der Leser besser informiert als die Arbeiter und kann deshalb den Irrtum der Arbeiter erkennen, zugleich wird ihm aber auch bewußt, daß er in bezug auf andere Elemente der dargestellten Wirklichkeit ebenfalls nur Bruchstücke kennt und daß er sich nicht dazu verleiten lassen sollte, eine kohärente und eindeutige Wirklichkeit zu rekonstruieren. Erst am Ende des Romans wird den Arbeitern aus jener nachträglichen Position, aus der die *anonyme Instanz* zu ihnen spricht, bewußt, daß ihr Wissen bruchstückhaft ist, was Walter erlaubt, an dieser Stelle die Wahrnehmung der Wirklichkeit zu thematisieren:

"Mag sein, rülpst: man könnte hinterher jetzt mutmaßen, was in dem Stummen in diesem Augenblick vorging, man könnte Möglichkeiten erörtern, und wahrscheinlich ließe sich sogar mit einiger Sicherheit auch herausbringen, was der alte, schwerbetrunkene Ferro in diesem unruhig gespannten Moment zwischen der Frage Breitensteins und einer Antwort fühlte und dachte und was sich zwischen ihm und dem Jungen da drüben ereignete. Jeder von euch, die ihr dabei wart, besitzt seine eigene Auffassung darüber, mit letzter Sicherheit jedoch wird keiner alles zu wissen behaupten, und es wird deshalb vermutlich am besten sein, sich an das zu halten, was hundertprozentig sicher von euch allen festgestellt werden konnte."¹⁴

In seinem 1962 erschienenen Roman *L'Inquisiteur* hat Robert Pinget die Form des Verhörs gewählt und auf ähnliche Weise die Welt aus einer inadäquaten Perspektive dargestellt. Ein Diener, welcher sich im Dienst von mehreren Herren befindet, die vielleicht mit irgendwelchen nicht ganz sauberen Geschäften zu tun hatten, wird befragt. Der Roman beginnt mit "oui ou non répondez", statt auf Fragen eine einfache Antwort zu geben, zieht der Text sich über fast 500 Seiten hin, ohne daß jedoch eine Antwort gefunden würde. Im Gegenteil, dadurch daß der Diener nicht fähig oder nicht willens ist, auf die Fragen präzise zu antworten und statt dessen eine Fülle von Assoziationen produziert, wird das Bild immer mehr verwirrt. Dazu trägt auch bei, daß der Diener, der bezeichnenderweise schwerhörig ist, ohne Überblick beschreibt, so daß für die Befrager und den Leser unerwartet ständig neue Personen auftauchen und das Haus immer mehr Zimmer bekommt, so daß man es sich nicht mehr vorstellen kann. Das, worum es eigentlich geht, verschwindet immer mehr aus dem Blickfeld, statt zu einer Klärung kommt es, je weiter der Text fortschreitet, zu einer Verwirrung.

In seinem Hörspiel *Autour de Martin* hat Pinget dieses Verfahren ebenfalls angewendet, hier ist es ein Journalist, welcher wissen möchte, wer

¹⁴ O.F. Walter, *Der Stumme*, S.267f.

In seinem Hörspiel *Autour de Mortin* bat Pinget dieses Verfahren ebenfalls angewendet, hier ist es ein Journalist, welcher wissen möchte, wer Mortin war, doch je mehr Informationen er erholt, umso mehr verwirrt sich das Bild. Die Wirklichkeit ist offensichtlich nicht mehr zu ermitteln.

1J.2.2 Rekonstruktion und Erfindung

In seinem Roman *Degrés* arbeitet Butor die Unmöglichkeit, die Wirklichkeit adäquat darzustellen, noch schärfer heraus. Der Geographie- und Geschichtslehrer Pierré Vernier will für seinen Neffen Pierre Eller eine Schulklasse beschreiben. Die Beschreibung nimmt ihren Anfang am 12. Oktober 1954 in einer Geschichtsstunde, in der die Entdeckung Amerikas beschrieben wird.¹⁵ Wie Jacques Revel sieht sich Vernier mit dem Problem des wachsenden zeitlichen Abstands und damit der Ungenauigkeit der Erinnerung konfrontiert:

"je voudrais pouvoir te remettre en mémoire ce moment, cette heure qui est déjà tellement passée pour moi que, malgré l'attention que je te portais, que je vous portais à tous, je suis incapable de retrouver avec certitude quels gestes tu as pu faire, à quels moments tu as été attentif, à quels distrait."¹⁶

Vernier wird sich andererseits auch bewußt, daß er nicht alles aufgeschrieben hat, was er weiß:

"au moment où j'ai écrit: 'c'est tout ce que je sais', j'ai cru dire une vérité, mais à ce moment même où je l'écrivais, je sentais bien que cette vérité 'littérale' se transformait immédiatement et fatalement en mensonge, car il est faux que cela soit tout ce que je sais."¹⁷

So weiß er z.B., auch wenn er es nicht beschreibt, in welchem Ton und mit welchen Gesten sein Kollege, welcher französische Literatur unterrichtet, einen bestimmten Vers aus Racines *Iphigénie* vorgelesen hat.¹⁸ Es ist bezeichnend, daß Butor einen Historiker und Geographielehrer als Textproduzent gewählt hat. Der Historiker ist derjenige, der versucht, einzelne Momente der als chaotisch wahrgenommenen Welt zu verbinden:

¹⁵ Zur Bedeutung und Wahl der Stunde s. F. Wolfzettel, Mische/ Butor, S.144ff.

¹⁶ M. Butor, *Degrés*, S.118.

¹⁷ M. Butor, *Degrés*, S.116.

¹⁸ M. Butor, *Degrés*, S.116.

Rekonstruktion und Erfindung

"apportant un peu de lumière au milieu de cette confusion énorme où nous nous débattons, un u de lumière qui se projette sur cet instant, qui le rend visible, observable."

Der Geographielehrer bat es ebenfalls mit der Darstellung und Rekonstruktion von Wirklichkeit zu tun. Wenn es beim Historiker um die Darstellung der Zeit geht, so geht es bei der Geographie um die Darstellung des Raums, und auch dieser HBT sich nicht ohne Deformation darstellen.

"J'essayais de vous faire comprendre qu'il est impossible de représenter la terre avec précision sans la déformer, de même qu'il est impossible de faire passer la réalité dans le discours sans employer un certain type de projection, un certain réseau de repères dont la forme et l'organisation dépendent de ce que l'on cherche à mettre en évidence, et, corollairement, de ce qu'on a besoin de savoir (...)

et que notre représentation habituelle de ce qui se passe dans le monde contemporain, et de l'histoire universelle, est constamment faussée par la prééminence dans nos esprits de la projection cylindrique, dite projection de Mercator, employée dans presque tous les planisphères, ceux que l'on trouve dans les agences des compagnies de navigation, aussi bien que dans les écoles ou les dictionnaires, et qui a la particularité de majorer considérablement les surfaces des pays des zones tempérées et polaires au détriment de ceux de la zone équatoriale,

si bien qu'il nous faut souvent faire un effort considérable pour apprécier les véritables relations de masses qui existent entre des pays comme la France et l'Angleterre, par exemple, et d'autre part l'Inde ou la Chine."²⁰

Was für die Geschichte und für die Geographie gilt, gilt schließlich auch für das Buch, das Vernier zu schreiben im Begriff ist. Er macht sich bewußt, daß die Darstellung aus einer einzigen Perspektive, derjenigen des Lehrers, die Wirklichkeit nicht richtig wiederzugeben vermag und daß er deshalb die Perspektive seines Neffen Pierre Eller, für den er das Buch schreibt, einführen muß:

"il me faudrait faire un grand effort d'imagination méthodique déjà, de reconstruction, d'hypothèse, que je me mette à ta place, que j'essaie de me voir moi-même par tes yeux."

So wird der zweite Teil des Romans zwar von Vernier erzählt, aber aus der Perspektive von Pierre Eller. Es wird aber Vernier im Laufe der Aufzeichnungen auch immer klarer, daß er, der die Wirklichkeit rekonstruiert-

¹⁹ M. Butor, *Degrés*, S.117.

²⁰ M. Butor, *Degrés*, S.56.

²¹ M. Butor, *Degrés*, S.118.

Problematismen der Wirklichkeitsdarstellung

ren wollte, nicht ohne Erfinden auskommt,²² wenn er ein adäquates Bild der Wirklichkeit geben möchte:

"car, pour décrire l'espace dans lequel ces faits se produisent, et sans lequel il est impossible de les faire apparaître, il est nécessaire d'en imaginer quantité d'autres impossibles à vérifier."

Mit der Erfindung kommt auch "un élément d'irréductible incertitude" in den Text, welches er durch Ausloten aller Möglichkeiten zu reduzieren versucht, was wiederum nur über die Erfindung geschehen kann.²⁴ Insbesondere muß er auch direkte Reden und Gedanken erfinden.²⁵ Butor führt so am Beispiel von Pierre Vernier vor, daß es nicht möglich ist, Wirklichkeit darzustellen, ohne zu erfinden und zu verzerren, ja daß letztlich die Wirklichkeit undarstellbar geworden ist, denn im Laufe der Aufzeichnungen kompliziert sich die Aufgabe für Pierre Vernier so sehr, daß er daran scheitert und schließlich stirbt. Für den Leser ist es unmöglich, zwischen Realem und Erfundenem zu unterscheiden. Es gibt nicht eine Wirklichkeit, von der aus erfunden wird,²⁶ sondern die Wirklichkeit selbst erweist sich immer mehr als Gemisch von Realem und Erfundenem.

In Walters Werk wird diese Problematik der Wirklichkeitsdarstellung jeweils von einer Figur thematisiert, die entweder Journalist oder im Fall von *Zeit des Fasans* Historiker ist. Der Journalist ist in seinem Beruf taglich mit dem Problem der Wirklichkeitsdarstellung und der Objektivität konfrontiert. Der Journalist berichtet scheinbar nur, was wirklich geschehen ist, und doch muß er aus den eingehenden Meldungen jene auswählen, die er für wichtig hält. Im Roman *Das Staunen der Schlafwandler am*

²² "ces notes dont j'aurais voulu à ce moment-là qu'elles fussent une description littérale, sans intervention de mon imagination, un simple enregistrement de faits exacts, ce qui n'aurait pas du tout permis de donner une représentation suffisante." (M. Butor, *Degrés*, S.54)

²³ M. Butor, *Degrés*, S.54. Der Ausdruck "imaginer" tritt auf derselben Seite noch zweimal auf: "Ces notes (...) dans lesquelles (...) je me suis mis à imaginer notre classe en m'efforçant de m'appuyer le plus possible sur ce que je connais avec certitude", "imaginer cette classe en la décrivant, comme je l'imaginai déjà auparavant rien qu'en la voyant".

²⁴ "Au milieu de ces quelques points bien solides, s'introduit immédiatement un élément d'irréductible incertitude qu'il n'est possible d'atténuer qu'en multipliant les références, qu'en précisant de plus en plus les situations, qu'en éclairant les uns après les autres les champs de probabilité." (M. Butor, *Degrés*, S.55)

²⁵ "Grâce à tout ce que je sais de toi, je puis à bon droit mettre dans ta bouche des paroles comme: je pensais ceci, je me disais cela." (M. Butor, *Degrés*, S.119)

²⁶ Vgl. unten S.46ff.

Rekonstruktion und Erfindung

Ende der Nacht fragt sich der Journalist und Schriftsteller Thomas Wander, wie man eine Redaktionskonferenz adäquat darstellen könnte, wo die Auswahl der Nachrichten zum Teil aus ganz subjektiven Gründen zustandekommt:

"Wie wäre hinzubekomme_n, was da in einer solchen Versammlung von Zeitungsmachern abließ, an unterschwelliger Angst, an Profilierungszwängen, an Konkurrenzgefühlen? Was da verschwiege_n, was da gedacht und opportunistisch gesagt wird. (...) Wie bringen Sie das auf das weisse Blatt Papier, mit Hilfe der sechsundzwanzig Alphabete_n, diesen Prozeß in den Psychen der versammelten Zeitungsleute, wenn unversehens die Assoziationen an so häßliche Worte wie "Zensur" oder "Selbstzensur" verschwin_gen und es steht, unbelastet, blank, das Wort "Textmanagement" in Raum?"²

In der *Verwilderung* reflektiert der Journalist Blumer darüber, daß die Zeitung Wirklichkeit mit Sprache wiedergibt und dadurch notwendig ein Umsetzungsprozeß stattfindet. Wie Butors Vernier ist sich Blumer bewußt, daß es nicht möglich ist, die Wirklichkeit abzubilden, ohne sie zu deformieren:

"Tag für Tag, die Meldungen kame_n, zumeist wellenweise, herein, über Tickor, Telefo_n, auch schriftlich in Massen. Agenturberichte. Korrespondentenmeldungen, Kommentare. (...) Es waren news, sie übermittelten Fakten. Dennoch: sie waren bereits und übrigens nur partiell über_rrufbar tatsächlich nur Reflexe auf Leben, das mit und in Milliarden von Menschen stattfand, Reflexe auf Handeln und Gehandeltwerden. Reflexe erst noch in einer von Zufall und deformiertem Bewußtsein in ungeheuerlichem Maß abhängigen Auswahl, Reflexe in Sprache und auf Papier, Auswahl einer Auswahl einer Auswahl (...). Aus dieser riesigen Auswahl von Papieren schneiderten Sie hier in der Redaktion jene Auswahl zurecht, Tag für Tag, die dann gedruckt als "Tages-Anzeiger" hinausging, täglich mit dem unausgesprochenen Anspruch auch der Leser belastet, hier, in dieser Zeitung, finde die Welt, finde das Leben statt."

Blumer überlegt sich dann, einen Text zu schreiben, in dem er zeigen könnte:

"Wie Leben sich in Meldung verwandelt. In Papier. (...) die Reduktion der Welt auf Zeichen, auf Sig_nale auf Papier. Auf Jargon, auf Stil. (...) Auf den Eindruck des dokumentarisch Unbezweifelbaren. Als wäre das Dokumentarische mehr als ein Stilmittel in dem produzierten Roman, der sich "Zeitung", nicht etwa "Roman" nannte."

Walter macht durch Blumers Reflexionen dem Leser bewußt, daß auch das Dokumentarische subjektiv ist. Dies ist darum bemerkenswert, weil die zur selben Zeit in Mode gekommene Dokumentationsliteratur den

²⁷ O.F. Walter, *Das Staunen der Schlafwandler*, S.38.

²⁸ O.F. Walter, *Die Verwilderung*, S.233f.

Leser glauben la.Bt, es sei möglich, mit sprachlichen Mitteln die Wirklichkeit objektiv darzustellen. Obwohl Walter selbst mit der Montage von Dokumenten arbeitet, verfüllt er nicht der illusion, man könnte dadurch Objektivität erzeugen, ihm dient die Montage dazu, die Vielfalt der Wirklichkeit zu suggerieren. Walter spricht dem Dokument auch den Charakter der Authentizität ab, denn "unser Gedächtnis stilisiert, unabla.Big, und unabla.Big zu unseren Gunsten".²⁹

r/ Auch Thomas Winter in *Zeit des Fasans* wird sich bewußt, daß die Wirklichkeit sich letztlich der objektiven Darstellung entzieht:

"So etwas wie Verzweiflung kam ihn an. Er schrieb, schrieb. Alles müßte beschworen, die hintersten Winkel des Hauses, der Stadt, des Landes müßten durchstöbert, was da je gelebt worden war, müßte notiert, müßte schreibend eingeholt werden. (...) Aber selbst wenn er fünfhundert, selbst wenn er tausend Seiten mit Stützen füllte, das alles wäre zusammengenommen nie das Ganze, wäre nie mehr als die Auswahl einer Auswahl einer Auswahl, selektionierte und zensuriert durch Thoms eigenes Bewußtsein."³⁰

Fasan
Die Frage nach der Wahrheit wird zu einem zentralen Thema des Romans, indem die Vorstellungen des Historikers Thomas Winter sowohl über General Guisan wie auch jene über seine Familie in Frage gestellt werden. Kurz vor seiner Abreise aus Deutschland bat er von einem Generalmajor außer Dienst Informationen über geheime Absprachen des Generals mit Frankreich erhalten, welche das Bild des Generals als eines Landesvaters in das eines über die politischen Behörden hinweghandelnden ziemlich eigenmächtigen Militärs verwandeln. In bezug auf die Familiengeschichte entdeckt Thom in einem leeren Tagebuch den Satz: "Lilly Winter, meine Schwägerin, ist nicht eines natürlichen Todes gestorben. Sie wurde umgebracht."³¹

Auf diese Weise in seinen Vorstellungen über die Wirklichkeit erschüttert, beginnt Thomas Winter die zentrale Frage zu stellen:

"Was ist Mythos? Was ist Wirklichkeit? Was geschah tatsächlich zwischen 1936 und etwa 1945 in Land CH, und wie ist es zu interpretieren? Das Wort 'Mythos' durch das Wort 'Legende' ersetzen?"³²

Bezeichnenderweise beginnt der Roman mit einer Darstellung jenes legendären Streits von 1936, der offenbar den Beginn der Entzweiung zwischen Ulrich Winter und seiner Frau darstellt. In diesem Streit geht es

²⁹ O.F. Walter, *Die Verwilderung*, S.235.

³⁰ O.F. Walter, *Zeit des Fasans*, S.455.

³¹ O.F. Walter, *Zeit des Fasans*, S.30.

³² O.F. Walter, *Zeit des Fasans*, S.90.

um die Bildung eines Kreises von Männern, die mit der nationalsozialistischen Front sympathisieren und entschlossen sind, vom Handel mit Hitler-Deutschland zu profitieren, was Lilly Winter zum Widerspruch herausfordert. Was genau an jenem Nachmittag gegangen ist, weiß Thom, der damals noch gar nicht geboren war, nicht:

"Legende? Ja, nichts weiter. Fetzen davon im Gedächtnis der n Lebenden, Reste von Fetzen von Erinnerung. Rekonstruktion, versuchsweise.

Das einzige, was von dieser Legende als unwiderlegbarer Zeuge übriggeblieben ist, ist der RiB im Bild der Heiligen Familie. Ulrich Winter soll seinen Spazierstock gegen das Bild geschleudert haben. Wie sich die Einzelheiten abgespielt haben, ist unsicher. Die Legende stellt einen der zahlreichen Erklärungsversuche dar, warum die Ehe von Ulrich und Lilly Winter gescheitert ist, warum der Vater zu trinken begann. Die Quelle dieser Legende ist allein die Familientradition, die Erinnerung der noch Lebenden. Auch die andern Quellen, die Thomas für die Rekonstruktion der Familiengeschichte zur Verfügung stehen, sind sehr subjektiv. Die Hauptquelle, die Erzählungen der Tante Esther sind getragen von ihrem Haß auf Thorns Mutter und ihrer absoluten Solidarität mit dem Winter-Clan. Zudem sind ihre Erzählungen durch ein unentwirrbares Gemisch von Lüge und Wahrheit gekennzeichnet. Der mündliche Bericht des Buchhalters Berger über einen Versicherungsbetrug ist von Rachegeleuten gefärbt. Die Festschrift über die Entwicklung der Firma Winter erwähnt von Nanir aus nur Lobendes. Auch in bezug auf Thorns historische Arbeit über General Guisan bestehen Zweifel an der Interpretation der Quellen. Thom fragt sich, ob der deutsche Generalmajor den Aktenfund von 'La Charité' nicht hochgespielt bzw. überschätzt habe.³³

Ein Blick auf den Umgang mit Quellen im historischen Roman des 19. Jahrhunderts zeigt den Unterschied im Verhältnis von Literatur und Wirklichkeit. Quellen dienen im historischen Roman des 19. Jahrhunderts dazu, die Wahrheit des Dargestellten zu belegen. Kennzeichnend für diese Funktion der Quellen sind etwa die Quellenfiktionen von Storm, die der erfundenen Geschichte den Anschein der Historizität geben sollen. Sicher gibt es auch schon im 19. Jahrhundert das Phänomen des unzuverlässigen Erzählers, so wird z.B. der Armbruster in C.F. Meyers Novelle *Der Heilige* als äußerst subjektiver Erzähler gekennzeichnet. Dies ist aber gerade darum möglich, weil die historische Wahrheit selbst nicht in Frage gestellt wird. In Walters Roman wird dagegen gezeigt, daß es die objektive Wirklichkeit, die historische Wahrheit nicht gibt, sondern daß es nur subjektive Vorstellungen darüber gibt, was die Wirklichkeit sei. Es gibt

³³ O.F. Walter, *Zeit des Fasans*, S.22. (Hervorhebung von R.Z.)

³⁴ O.F. Walter, *Zeit des Fasans*, S.245.

nur Geschichten über die Wirklichkeit. Dies wird besonders deutlich am Beispiel von Onkel Ludwig, der auf der einen Seite ein Techniker ist, einer, für den alles machbar ist, auf der anderen Seite ein Künstler und Phantast. So heißt es von ihm:

"Die Geschichten über ihn waren zahlreich und aberwitzig, so sehr, daß sie einander widersprachen, ja, sich gegenseitig erschlugen. Kommt dazu, daß sie von Herminia anders erzählt wurden als von Mutter oder von Tante Esther oder von Charlott. Obendrein wurden sie in immer neuen, erweiterten und veränderten Abläufen erzählt, sie waren Sagen im eigentlichen Sinn, mündliche Überlieferung im Haus, auch in der Stadt und im Werk, erzählt und weiter erzählt und weitergesponnen; so blieb, auch wenn Thom sich noch recht genau an die groß, auch breit gewachsene Figur erinnern konnte, letzten Endes eine in zu vielen Jildern schillernde, geschichtlich nur schwer zu begreifbare Sagenfigur."

Wenn hier Onkel Ludwig als das Produkt von Erzählungen dargestellt wird, so ist Tante Esther die Produzentin von Erzählungen. Sie ist die zentrale Figur, an welcher die Problematik der Wirklichkeitsdarstellung vorgeführt wird und kann als eine *mise en abyme*³⁵ des Textproduzenten angesehen werden, der ebenfalls historische Fakten mit Erfundenem, Traumen, Spekulationen und Lügen vermischt.³⁷ Es heißt von ihr, sie leiere in den Nachmittag hinein, "was sie da in ihrem hundertfünfzig-jährigen Leben erfahren hatte und getraut oder grad einfach jetzt zusammenlog".³⁸ Wie in Robbe-Grillet's Film *L'Année dernière à Marienbad* oder in seinem Roman *Dans le Labyrinthe* ist es für den Leser meistens nicht möglich, zwischen Lüge, Traum und Wirklichkeit zu unterscheiden.³⁹ Tante Esther erzählt von den Ereignissen, die im 19. Jahrhundert vorgefallen sind, als ob sie dabeigewesen wäre.⁴⁰ Auch im 20. Jahrhundert will sie bei welthistorischen Ereignissen dabeigewesen sein, so

³⁵ O.F. Walter, *Zeit des Fasans*, S.522.

³⁶ "Mise en abyme" ist ein Ausdruck, den Gide von der Heraldik auf die Literatur übertragen hat und der eine wichtige Rolle in der Theorie des Nouveau Roman spielt. "Mise en abyme" bezeichnet eine Spiegelung, die innerhalb des Textes innerhalb des Textes. Diese Spiegelung kann sowohl das Thema des Textes, wie auch ein Verfahren des Textes betreffen. Vgl. dazu L. Dällenbach, *Le Récit spéculaire*, J. Ricardou, *Le nouveau Roman*, S.47ff., R. Zeller, *Advokatenkniffe*.

³⁷ So z.B. S.121. Schon in der *Verwilderung* wird dieses Prinzip angewendet, z.B. in Bezug auf Blumer, dessen Biographie zur Hälfte erfunden, zu einem Viertel von N.M., zu einem Viertel vom Autor stammt (S.60). Vgl. auch S.263: "Mit viel realistischem Inventar die Fiktion (...) weiterführen."

³⁸ O.F. Walter, *Zeit des Fasans*, S.67.

³⁹ S. unten S.46f.

⁴⁰ Z.B. O.F. Walter, *Zeit des Fasans*, S.66. Auch Thom erzählt manchmal, als ob er dabei gewesen wäre.

behauptet sie z.B., Mussolini in Rom besucht zu haben, den Kopf des Mörders der Kaiserin Sissi auf ihrem Schoß von Genf nach Jammers transportiert zu haben oder ihr Broder Ludwig sei der Erfinder der Atombombe. Dank seines historischen Wissens kann der Leser an diesen Stellen ohne weiteres erkennen, daß die Darstellung nicht der Wirklichkeit entspricht, an anderen Stellen ist der Leser unsicher, ob ein Ereignis in der fiktiven Welt stattgefunden hat oder ob es nur in der Phantasie von Tante Esther besteht. So kann man das Fabelwesen, welches durch die Kreuzung zwischen einer Araberstute und einem Stier entstanden sein soll, als Phantasie Tante Esthers interpretieren. Man kann es aber auch als Ausdruck der technischen Weltauffassung von Onkel Ludwig, d.h. als Genmanipulation verstehen. Gerade dieses Beispiel zeigt aber auch, daß Tante Esther zwar nicht in den Einzelheiten, aber im Ganzen doch die Wahrheit erzählt, indem Onkel Ludwig zur Verkörperung des modernen Technikers wird, der alles macht, was machbar ist, ohne moralische Bedenken. Wie einem Dichter gelingt es Tante Esther, Aspekte der Wirklichkeit darzustellen, auch wenn sie phantasiert. Auch Thom, der Aufzeichnungen zur Familiengeschichte macht, ist sich bewußt, daß er Erlebtes mit Erfundenem mischt, nicht wie Pierre Vernier um der komplexen Wirklichkeit besser beizukommen, das tut der Schriftsteller des Romans auf der nächst höheren Ebene,⁴¹ sondern weil Wirklichkeit und Erfundenes nicht auseinandergehalten werden können:

"Bald schon fiel ihm auf, daß er ins Erlebte Dinge mischte, die ihn abheben ließen ins wahrscheinlich Erfundene - (...). Merkwürdig, wohin dieser Kugelschreiber einziehen konnte, wenn man ihm die Führung überließ - offensichtlich in ein Geliende, worin Erinnerung, Stilisierung von Erinnerung, Vermutetes, Einbild,²ng, Spekulatives, Lüge, Wahrheit und Triumen in eins zusammenfallen."

Wenn der Leser Tante Esthers Erzählungen dank seinem kulturellen Wissen manchmal kontrollieren kann, so ist es ihm nicht möglich in bezug auf die Familiengeschichte festzustellen, was tatsächlich vorgefallen ist und was erfunden ist. In diesem Fall wird er auf die Subjektivität der Darstellung aufmerksam gemacht, indem verschiedene Varianten und Interpretationen desselben Ereignisses gegeben werden. Tante Esther selbst befindet sich, wenn sie aus der Familiengeschichte erzählt, in ständigem Dialog mit anderen Versionen der Ereignisse. Sie verkörpert das dialogische Prinzip, welches Bachtin als Eigenheit des modernen Romans erläutert hat: Besonders deutlich ist dies in bezug auf ihre eigene Jugendgeschichte. In ihrer Version hat sie sich in einen englischen Marine-

⁴¹ Vgl. dazu unten S.35f.

⁴² O.F. Walter, *Zeit des Fasans*, S.121.

offizier verliebt, mit dem sie auf eine Weltreise ging. Der Offizier starb, sie wurde von Banditen überfallen und mußte einen Teesalon eröffnen, um sich Geld für die Rückreise zu verdienen. In der Version der Familie ist der englische Marineoffizier mit dem Geld von Tante Esther durchgebrannt, so daß sie in Bombay ein Bordell betreiben mußte. Beide Versionen sind von Interessen geleitet, so daß es für den Leser unmöglich ist, festzustellen, ob überhaupt eine Darstellung der Wirklichkeit entspricht oder ob die Wirklichkeit nicht irgendwo dazwischen liegt.

Die Beziehung zwischen Thorns Vater und Mutter und der Tod des Vaters rufen besonders viele Interpretationen hervor. Der Tod des Vaters wird von Tante Esther als Mord durch seine Frau ausgelegt. Thom, der den die Treppe hinuntergefallenen Vater im Keller gefunden hat, möchte ihr seine Version entgegenstellen. Nach dieser ist der Vater betrunken gewesen, konnte sich deswegen nach dem Sturz nicht mehr erheben und ist an einer Embolie im Badezimmer gestorben. Obwohl Thom bei dieser Erzählung ein Jahr nach dem Tod seines Vaters der Tante ins Gesicht schreit: "Du lügst! Tante, du lügst!"⁴³, ja sogar mit Fäusten auf sie losgehen will,⁴⁴ kann er sich mit der Zeit immer weniger ihrer Deutung der Ereignisse entziehen:

"Auch wenn ich die Badezimmer-Geschichte zu glauben nie bereit war, Satze wie: Du weißt, was Frauenaugen ausrichten können, laufen mir nach bis heute. Doch, ja, sie traufelte mir ihr Gift gegen meine Mutter so sorgfältig und beharrlich ein, daß ich zumindest zeitweilig zu glauben begann, sie habe Vater systematisch in den Soff und letzten Endes in den Tod getrieben."⁴⁵

In dieser Situation wird der Leser herausgefordert, sich zu fragen, wo die Wahrheit liegt. Obwohl Tante Esther oft lügt und phantasiert, scheint sie doch auch wieder einen Blick für die Wahrheit zu haben. Es gibt durchaus Indizien dafür, daß Lilly Winter ihren Mann entmachten und die Macht an sich reißen wollte.⁴⁶ Diese Deutung wird durch die Parallelisierung mit dem Agamemnon-Klytaimnestra-Mythos unterstützt. Schon 1938 hat Onkel Ludwig, der neben seiner technischen Begabung auch mußte, die Ermordung der Klytaimnestra durch Orest dargestellt. Thorns Überlegungen, wie der Onkel "auf diese fernen mythologischen Motive gekommen" sei, lenken den Leser darauf, die Verhältnisse in Thorns Elternhaus mit diesem Mythos in Verbindung zu bringen.⁴⁷

⁴³ O.F. Walter, *Zeit des Fasans*, S.423.

⁴⁴ O.F. Walter, *Zeit des Fasans*, S.282.

⁴⁵ O.F. Walter, *Zeit des Fasans*, S.282.

⁴⁶ So versucht sie, am Kriegsanfang und nach dem Tod ihres Mannes dessen Stelle in der Fabrik zu übernehmen.

⁴⁷ Zur Rolle des Mythos im Nouveau Roman und in meinem Korpus s. unten S.114ff.

Darauf lenken ihn auch Parallelen auf der Ebene der erzählten Ereignisse: So vertritt etwa ein französischer Offizier, der während des Krieges längere Zeit in Winters Haus lebt und mit dem Lilly Winter auch später noch korrespondiert, die Rolle des Aigisth.⁴⁸ Das Kapitel, welches den Tod des Vaters erzählt, ist mit "Zeit der Sieger" überschrieben: wie Agamemnon siegreich aus dem Trojanischen Krieg nach Hause zurückkehrt, so kehrt der Vater von Wirtschaftsgesprächen aus Deutschland siegreich zurück.⁴⁹ Wie Agamemnon stirbt er noch am selben Abend im Badezimmer, in der Version von Tante Esther umgebracht von seiner Frau. Immer nach Tante Esther hiitten dann Gret und Thom die Mutter auf dem Totenbett mit einem Kissen erstickt und so wie Elektra und Orest den Mord des Vaters gerichtet. Dieser Ablauf der Ereignisse wird uns nur auf sehr indirekte Weise mitgeteilt, und er wird von keiner übergeordneten Instanz bestättigt.

Wenn schon die reinen Tatsachen nicht mehr zu rekonstruieren sind, so sind es die Motivationen noch weniger. Der Klytaimnestra-Orest-Mythos dient dazu, das Verhalten der Personen in größere Zusammenhänge zu stellen, wobei die Deutung des Mythos ihrerseits umstritten ist. In der bis vor kurzem üblichen Deutung der Sage bat Klytaimnestra ihren Mann umgebracht, weil sie ihn nicht liebte und weil sie einen Liebhaber hatte.⁵⁰ Die in der letzten Zeit aufgekommene mutterrechtliche Deutung des Stoffes, die im Roman von André vertreten wird, deutet den Gattenmord als Versuch von Klytaimnestra, "den Sieg des jungen Patriarchats über die matriachale Kultur rückgängig zu machen".⁵¹ Orest seinerseits wäre dann der Verteidiger der jungen patriarchalen Kultur:

"Historisch besehen ist diese Tat die Rache des Vertreters der neuen patriarchalen Ordnung an einer Frau, die es wagte, auf dem alten Frauenrecht zu bestehen."³²

Selbst Tante Esther interpretiert das Verhalten von Lilly Winter als Versuch, an die Hebel der Macht zu gelangen. Allerdings befinden wird uns

⁴⁸ O.F. Walter, *Zeit des Fasans*, S.329ff.

⁴⁹ "Wir haben gesiegt", O.F. Walter, *Zeit des Fasans*, S.416. - vgl. S.157: "am siegreich heimkehrenden Agamemnon".

⁵⁰ Vgl. die Darstellung von R. von Ranke-Graves, *Griechische Mythologie*, Nr.112h.

⁵¹ O.F. Walter, *Zeit des Fasans*, S.157. vgl. S.200f. R. von Ranke-Graves, *Griechische Mythologie*, schreibt: "Aber trotz all dieser iuBeren Zeichen der Königswürde war er (Aigisthos) wenig mehr als ein Sklave Klytaimnestras, der wirklichen Herrscherin Mykenes." (Nr.113c) Auch die Frage, ob Orest Klytaimnestra mit eigenen Händen getötet hat oder nicht ist in den verschiedenen Versionen kontrovers (siehe Nr. 113m, 113n und 113o).

⁵² O.F. Walter, *Zeit des Fasans*, S.201. Der Muttermord kommt in der 'Sage vom Ursprung' auch vor.

1952 in einer zur Antike spiegelbildlichen Situation: Während Klytämnestra in einer Zeit des eben erst überwundenen Matriarchats lebte, lebt Lilly Winter in einer Zeit, wo das Patriarchat Jahrtausende gedauert hat. Sie muß also eine Macht erobern, die sie nie besessen hat. Thom, der aus dem Familienbetrieb ausgeschieden ist, kann sicher nicht als typischer Vertreter patriarchaler Kultur und als Verteidiger patriarchaler Macht angesehen werden, so geht auch diese Deutung nicht ganz auf. Wenn Thom seine Mutter tatsächlich umgebracht hat, so könnte er aus demselben Motiv gehandelt haben wie der Sohn von Dana in der 'Sage vom Ursprung', nämlich weil ihm die Macht, die die Mutter über ihn ausübte, unertraglich wurde. Diese Erklärungsweise verdient Beachtung, weil sie nicht an den üblichen psychologischen oder gar psychoanalytischen Mustern orientiert ist, sondern auszugreifen versucht in die Menschheitsgeschichte: das Verhalten der Menschen ist geprägt von jahrtausendealten Verhaltensmustern. Die Öffnung des Textes auf den Mythos hin erzeugt zugleich Vieldeutigkeit, denn mit dem Mythos werden auch dessen Interpretationen miteingeleitet.

Bezeichnenderweise wird in diesem offenen Text, der sich auf keine Interpretation festlegen will, die kriminalistische Frage, wer Lilly Winter umgebracht habe, vom Roman nicht beantwortet. Thom hat zwar eine Vision, wie er die Kranke zusammen mit Gret mit einem Kissen erstickte, doch es wird offengelassen, ob es sich um "Bruchstücke von Erinnerung an wirklich Geschehenes" oder um "Erinnerung an Bilder eines Wunsches" handelt.⁵³ Bezeichnenderweise wird die Episode mit der Bemerkung abgeschlossen: "Wer könnte behaupten, so und nicht anders sei es gewesen?"⁵⁴ Damit wird auch die Frage nach der Verlässlichkeit der Erzählinstanz gestellt, mit der ich mich noch befassen werde.

In seinem Roman *Die Rückfahrt* thematisiert E.Y. Meyer ebenfalls die Problematik der Rekonstruktion von Vergangenheit. Wie Walter und Butor verwendet er das kriminalistische Element, um die Frage nach der Wirklichkeit zu stellen. Dieses besteht in der Rekonstruktion des Auto-Unfalls, den der Held Berger verursacht hat und bei dem der Denkmalfleger Effinger ums Leben gekommen ist. Schon beim Geschichtsunterricht wird dem jungen Berger bewußt, daß es nicht möglich ist, "etwas noch einmal so, wie es gewesen ist, Wirklichkeit werden zu lassen, da man ja zuerst einmal wissen müßte, wie ein Mensch, in diesem Fall also ein Römer, der vor tausendsiebenhundert Jahren gelebt hatte, *seine* Wirklichkeit *wirklich*, und nicht so, wie *wir* uns das heute vorstellten, erlebt hatte".⁵⁵ Die Geschichte kann deshalb nur Rekonstruktion oder, wie der

⁵³ O.F. Walter, *Zeit des Fasans*, S.602.

⁵⁴ O.F. Walter, *Zeit des Fasans*, S.603.

⁵⁵ E.Y. Meyer, *Die Rückfahrt*, S.46.

Rekonstruktion und Erfindung

Denkmalpfler sagt, "ein für das Leben der Menschen notwendiger Mythos" sein. Die Problematik der Wirklichkeitsdarstellung wird auch am Beispiel der Zeitungen thematisiert, die ja so etwas wie eine moderne Art der Geschichtsschreibung bzw. der Tatsachendarstellung sind:

"Immer mehr wurde ihm bewußt, wie wenig kontrollierbar das war, was die Zeitungen schrieben, wie viele scheinbar kleine Ungenauigkeiten, gegen die niemand etwas unternehmen zu müssen glaubte, schließlich zu einer großen Ungenauigkeit und zu einer Verfälschung des wirklichen Geschehens führte.

Diese Erfahrung von Berger wird ihm später von der Mutter seiner Freundin bestätigt, die ihm einen Brief des Dichters Haller schickt, aus dem dessen menschliche Seite hervorgehen, und dazu bemerkt:

"Die Bilder, die sich die Öffentlichkeit von sogenannten wichtigen Menschen macht und die durch die Massenmedien über die ganze Welt verbreitet werden, tragen nämlich, (...) in einem großen Ausmaß zu einer *Verfälschung* und *Verstellung* der Wirklichkeit und des Lebens bei.

Aber nicht nur der Umgang mit den Quellen der Vergangenheit macht Berger bewußt, daß die Wirklichkeit von der Wahrnehmung abhängt, sondern auch die Begegnung mit der Kunst. So ist es kein Zufall, daß

Gullivers Reisen liest und sich beim Besuch von Swiss Miniature *menschenberg* mitten in dieser *Liliputanerschweiz*"⁵⁶ vorkommt, wobei ihm klar wird, "wie sehr alles von der *Wahrnehmungsart* abhängt, die man in sich batte".⁵⁷ Eine ähnliche Funktion hat der Besuch im Spiegelsaal des Luzerner Gletschergartens, welcher eine "Welt aus Schein und Wirklichkeit" darstellt.⁵⁸ Schließlich werden nicht zufällig ziemlich am Anfang des Textes "die das Sehen, den Verstand und den Wirklichkeitsbegriff verwirrenden Bilder des holländischen Malers und Grafikers Escher"⁶¹ erwähnt, die auch in R. Hannys *Ruch* vorkommen, wo es ebenfalls um die Thematisierung der Wirklichkeitswahrnehmung und -darstellung geht. Eschers Bilder lassen ein Thema wieder anklingen, das Berger schon in seiner Seminarzeit beschäftigt hat, wenn er an Föhntagen die Berner Altstadt vor dem Hochgebirge sah:

⁵⁶ E.Y. Meyer, *Die Rückfahrt*, S.46.

⁵⁷ E.Y. Meyer, *Die Rückfahrt*, S.306.

⁵⁸ E.Y. Meyer, *Die Rückfahrt*, S.260.

⁵⁹ E.Y. Meyer, *Die Rückfahrt*, S.249.

⁶⁰ E.Y. Meyer, *Die Rückfahrt*, S.124.

⁶¹ E.Y. Meyer, *Die Rückfahrt*, S.81; vgl. auch S.384f.

"wenn zu der unwirklichen Nähe und Deutlichkeit der Schneeberge vor einem ebenso unwirklichen scheinenden blauen Rimmel noch die wirklich aus einer anderen Zeit und Wirklichkeit stammenden Silhouette der mittelalterlichen Berner Altstadt (...) hinzugekommen war, batte ihn das oft verunsichert. Vielleicht batte er sich an einem solchen Tag (...) zum ersten Mal gefragt, ob die "gewöhnliche" Wirklichkeit, wie man sie an den Tagen erlebte, die *seine* Föhnstage waren, eigentlich die eigentliche Wirklichkeit war, oder ob es hinter der "gewöhnlichen" Wirklichkeit nicht noch eine *andere* Wirklichkeit b, so wie es hinter der "Föhnwirklichkeit" die "gewöhnliche" Wirklichkeit gab.

Diese andere Wirklichkeit wird auf verschiedenen Ebenen thematisiert, so in den Gesprächen mit dem Psychiater Santschi über die Geometrie des Weltalls, wo ein Weltbild entworfen wird, das den menschlichen Sinnen widerspricht⁶³, oder in den Gesprächen mit Anais' Mutter über Erfahrungen des Über- und Außersinnlichen, wobei vor allem die Riten eines Indianderstammes, welche zu "*Zuständen nicht alltäglicher Wirklichkeit*" führen, eine große Rolle spielen.⁶⁴

Ein zentraler Punkt in diesen Überlegungen zur Wirklichkeitswahrnehmung und zur Existenz anderer Wirklichkeiten ist der Versuch, den Autounfall zu rekonstruieren. Es ist bezeichnend, daß Berger eine erste Rekonstruktion gelingt, als ihm eine Szene aus einem Kriminalroman einfällt, wo ein Bus einen Abhang hinunterstürzt. Berger hat Angst, "daß sich das, was sich dort abgespielt batte, *hier und jetzt* in der Wirklichkeit zutragen oder wiederhote (...) könnte".⁶⁵ Diese literarische Erinnerung, die sich plötzlich in Wirklichkeit zu verwandeln droht, löst dann bei ihm eine Vision seines eigenen Unfalls aus, so daß er sich am Ende fragt: "War es *so* gewesen?" Bezeichnend ist die Episode darum, weil sie zeigt, daß im Grunde genommen die Literatur dem eigentlichen Geschehen näher kommen kann als jede noch so genaue kriminalistische Rekonstruktion. In dieser Einsicht gipfelt jedenfalls der chronologische Schluß des Buches, wo Berger seine Geschichte aufzuschreiben beginnt:

"Und möglicherweise würde er so, wenn er sich auf seine Einfallskraft und sein Unbewußtes verließ, dem *wirklichen* Geschehen, dem wirklichen Ablauf des Unfalls, sogar recht nahe kommen können..."⁶⁶

⁶² E.Y. Meyer, *Die Rückfahrt*, S.39, diese Föhnwirklichkeit wird auch "Traumwirklichkeit" genannt.

⁶³ E.Y. Meyer, *Die Rückfahrt*, S.131.

⁶⁴ E.Y. Meyer, *Die Rückfahrt*, S.173.

⁶⁵ E.Y. Meyer, *Die Rückfahrt*, S.102.

⁶⁶ E.Y. Meyer, *Die Rückfahrt*, S.103. Vgl. die ähnliche Formulierung am Schluß von O.F. Walters *Zeit des Fasans*.

⁶⁷ E.Y. Meyer, *Die Rückfahrt*, S.268.

Die Weigerung, eine Geschichte zu erzählen

Zu dieser Einsicht kommt Berger, nachdem er sich überlegt hat, daß es ihm nicht gelingen kann, die Vergangenheit zu rekonstruieren, nicht einmal um den Preis des Verzichts auf das Leben:

"er hätte auf ein Weiterleben verzichten und sich, wie Proust, vom gesellschaftlichen Leben zurückziehen müssen und dabei doch nichts so beschreiben können, wie es einmal, zum oder im Zeitpunkt des Geschehens gewesen war, sondera (...) sich immer nur mit mehr oder weniger großen Annäherungen begnügen müssen.

Im Unterschied zu Proust und zu Butors Helden Jacques Revel und Pierre Vernier will offenbar Berger nicht auf sein Weiterleben verzichten, obwohl wir darüber nichts wissen, da die Aufzeichnungen nach einer Seite abbrechen und dann vom Erzähler weitergeführt werden.⁶⁹ Die Frage, ob das Erzählte der Wirklichkeit entspreche, stellt sich von da an nicht mehr, weil die Autobiographie zum Roman wird. Dies entspricht wohl E.Y. Meyers Konzept, daß die Kunst letztlich mehr leistet als eine noch so genaue Rekonstruktion der Wirklichkeit.

IL3. Text als Konstruktion von Wirklichkeit

/L3.1. Die Weigerung, eine Geschichte zu erzählen

Die Ablehnung des Prinzips der "représentation", d.h. der Abbildung der Wirklichkeit im Roman, ist ein wichtiges Kennzeichen des Nouveau Roman⁷⁰; der in dieser Beziehung eine Entwicklung nachvollzieht, die in der Malerei mindestens seit dem Kubismus begonnen hat. "Je ne transcris pas, je construis", schreibt Robbe-Grillet⁷¹, und Reto Hanny zitiert in seinem Roman *Ruch* den Satz "L'art ne représente pas il présent" (sic!).⁷²

Ein Mittel, um die Fiktionalität des Dargestellten zu betonen, ist die Hervorhebung der Produktionsinstanz. Während der realistische Roman

⁶⁸ E.Y. Meyer, *Die Rückfahrt*, S.267.

⁶⁹ Siehe dazu unten S.77.

⁷⁰ A. Robbe-Grillet sagt in einer Diskussion: "Je savais désormais qu'il ne pouvait plus être question de représentation." (*Nouveau Roman*, Bd.2, S.166.)

Vgl. auch F. van Rossum-Guyon, welche feststellt: "Mit Ausnahme vielleicht von Nathalie Sarraute (...), mit Ausnahme auch von Michel Butor (...) weisen die hier anwesenden Schriftsteller (R. Pinget, A. Robbe-Grillet, C. Ollier, J. Ricardou) die traditionelle Auffassung der Literatur als Darstellung, Ausdruck und Mitteilung zurück." (W. Wehle (Hrsg.), *Nouveau Roman*, S.156); Vgl. auch A. Robbe-Grillet's Aufsatz *Vom Realismus zur Realität*.

⁷¹ A. Robbe-Grillet, *Pour un nouveau Roman*, S.177.

⁷² R. Hanny, *Ruch*, S.118.

jeden Hinweis auf die Produktionsinstanz vermeidet, verlagert der Nouveau Roman, wie F. van Rossum-Guyon bereits 1972 feststellte, den Akzent vom Erzählten auf das Erzählen "par une mise à nu du travail même de la narration à l'intérieur du récit".⁷³ In vielen Romanen von Robbe-Grillet tritt, wie L. Diällenbach gezeigt hat, ein Repräsentant der Äußerungsinstanz auf.⁷⁴ Am deutlichsten in *Dans le Labyrinthe*, wo ein Ich an einem Tisch sitzt, welches offenbar den Text produziert, welchen wir lesen, wobei unklar bleibt, ob der Text erinnert oder erfunden ist.⁷⁵ In vielen von Pingets Romanen (*Le Fiston*, *Le Renard et la boussole*, *Mahu*, *Passacaille*) gibt es eine Figur, die die Absicht hat zu schreiben, ohne daß wir die eigentliche Geschichte je zu lesen bekommen. In Butors Romanen *L'Emploi du temps* und *Degrés* wird das Schreiben ebenfalls thematisiert. In meinem Korpus haben insbesondere P. Bichsel, O.F. Walter, R. Banny und M. Zschokke den Schreibakz. thematisiert.

Scripteur
Der Textproduzent des Nouveau Roman tritt immer als Schreiber und nie als mündlicher Erzähler auf. Aus diesem Grund haben die Theoretiker des Nouveau Roman diese Instanz den "scripteur" genannt. Ich werde sie im folgenden den "Schriftsteller" nennen, in jenem eigentlichen Sinne von einem, der schreibt. Ein wichtiges Merkmal dieses scripteur/Schriftstellers ist, daß das Geschriebene auf ihn zurückwirkt.

"Le scripteur est le produit de son produit: il est une mobilité intrascripturale. Il est changé par ce qu'il a écrit."⁷⁶

Der Schriftsteller ist also keine abstrakte und immer gleichbleibende Instanz, sondern er verändert sich im Laufe des Geschriebenen. So bsp. z.B. Jacques Revel in Butors *Emploi du temps* in dem Maße auf zu leben, in dem er vom Schreiben beansprucht wird. In *Degrés* führt das Schreiben gar zum Tod des Schreibenden.

Walter
Otto F. Walter läßt seit den *Ersten Unruhen* eine Äußerungsinstanz auftreten, die sich als Textproduzent zu erkennen gibt und ihre eigenen Verfahren und die Art der Darstellung reflektiert. In den *Ersten Unruhen*

⁷³ F. v. Rossum-Guyon, *Le nouveau Roman comme critique*, S.220.

⁷⁴ L. Diällenbach, *Faux Portraits*.

⁷⁵ S. dazu unten S.46ff.

⁷⁶ J. Ricardou, *Terrorisme*, S.13.

⁷⁷ Die Thematisierung des Schreibens findet sich auch im von den Russischen Formalisten so genannten parodistischen Roman, z.B. in Sternes *Tristram Shandy* oder in Raabes *Pfisters Mühe*. Der Unterschied zum Nouveau Roman besteht aber darin, daß nicht in Frage gestellt wird, daß es eine unabhängig vom Schreibenden bestehende Welt gibt, auch wirkt das Geschriebene nicht auf den Schreibenden zurück. Vgl. unten S.193.

Die Weigerung, eine Geschichte zu erzählen

geht es noch hauptsächlich darum, wie das Ich etwas zur Veränderung der Welt beitragen könnte. Je mehr das Buch fortschreitet, um so deutlicher wird, daß dieses Ich zu einem Autor wird, d.h. daß es nicht in der Realität agiert, sondera durch Schreiben. Die Varianten möglichen Handelns werden zwar nicht explizit verworfen, wohl aber implizit dadurch, daß wir nicht einer politischen Aktion beiwohnen, sondera eine literarische Darstellung von gesellschaftlichen Zuständen und Aktionen lesen. Deutlicher als in den *Ersten Unruhen* gibt sich die Produktionsinstanz in der *Verwilderung* zu erkennen. Bezeichnenderweise scheitert der Versuch des Ichs, die Welt durch eine Neuschöpfung mit Hilfe eines Traxs in ein Paradies zu verwandeln. Es bleibt ihm nichts anderes übrig, als zu schreiben: "Jetzt schreib ich halt wieder."⁷⁸ Der Produktionsakt wird zusätzlich entuiert durch die Verdoppelung des Schriftsteller-Ichs durch Blumer und durch die Reflexionen über den Roman, die in einem sogenannten Skizzenbuch festgehalten werden, das manchmal Blumer, manchmal dem Textproduzenten zugeschrieben werden muß. Der Einbau des Skizzenbuches in den Roman hat einen berühmten Vorläufer in Gides *Faux Monnayeurs*, wo im "Journal d'Edouard" Reflexionen über einen zu schreibenden Roman wiedergegeben werden, ohne daß der Roman selbst geschrieben wird. Edouard bemerkt denn auch: "si je ne parviens pas à l'écrire, ce livre, c'est que l'histoire du livre m'aura plus intéressé que le livre lui-même."⁷⁹ Es findet also eine Verlagerung des Interesses vom Buch auf die Entstehung des Buches statt. Gide hat diese avantgardistische Poetik des Romans noch in eine konventionelle Romanhandlung eingebettet. Walter geht weiter als Gide, indem er auch die Romanhandlung als konstruiert zu erkennen gibt. So beginnt der Roman mit dem Satz "Durch diese Buchstaben auf dem leeren Papier die alte Huppergrube behaupten". Statt zu erzählen, was war, wird skizziert, was man erzählen könnte:

"Wie Rob zwei Tage später in Jammers zum Arzt geht (...), wie Mr einen kurzen Brief an Ocker schreibt (...) Dann also jene Szene, dann die Zeugen auftreten lassen."

Eine zweite Hauptfigur wird "versuchsweise" eingeführt.⁸¹ Der Schriftsteller läßt uns an seinen Überlegungen über die Fortsetzung des Romans teilnehmen, er überlegt sich, wie sich eine Figur in einer bestimmten Situation verhalten könnte und zeigt damit, daß es mehrere Möglichkeiten gibt:

⁷⁸ O.F. Walter, *Die Verwilderung*, S.95.

⁷⁹ A. Gide, *Les faux Monnayeurs*, S.1083.

⁸⁰ O.F. Walter, *Die Verwilderung*, S.17.

⁸¹ O.F. Walter, *Die Verwilderung*, S.15.

Problematisierung der Wirklichkeitsdarstellung

"Wie kann Rob auf die Konkurrenz reagieren? Blumer zusammenschlagen? Leni verdreschen? Selbstmord machen? Traurig das Feld raumen? Welche Möglichkeiten laßt ihm die zuteilgewordene Konditionierung (außerdem)?"

Eine Konsequenz dieses Erzählverfahrens ist das Erzählen in Varianten wie am Anfang des vierten Kapitels, wo zwei Varianten einer Szene zwischen Rob und Leni erzählt werden, oder der Schluß des Romans, der ebenfalls zwei Varianten erzählt. Die Akzentuierung der Fiktionalität des Textes erlaubt es Walter, nicht nur eine Wirklichkeit, sondern Varianten von Wirklichkeit darzustellen. Auf diese Weise setzt er das Thema seines Romans, die Suche nach alternativen Lebensformen auch format um. Dem Leser wird nicht eine wahre Geschichte geboten, sondern es wird ihm immer wieder bewußt gemacht, daß hier einer Wirklichkeit entwirft. In *Zeit des Fasans* werden ebenfalls solche Überlegungen des Schriftstellers eingebracht, so wird z.B. André Rupp als erfundene Figur eingeführt:

"Mit André Rupp eine Figur einführen, die Thom zwingt, sein Bürgertum als eine geschichtliche Kraft kritisch zu sehen. Geschichte auch von unten wahrzunehmen.

Solche Stellen sind aber in *Zeit des Fasans* doch eher selten, da in diesem Roman die Rekonstruktion der Wirklichkeit dominiert.

In *Das Staunen der Schlafwandler am Ende der Nacht* wird die Produktionsinstanz gar verdreifacht: Der Schriftsteller schreibt ein Buch über den Schriftsteller Wander, der ein Buch über den Schriftsteller Winter schreibt. Das Schreiben und die Rolle des Schriftstellers in der Gesellschaft wird zu einem Hauptthema des Romans. So wie Jacques Revel in Butors *L'Emploi du temps* schreibt, um nicht von Bleston aufgesogen zu werden, so schreibt Wander, um die eigene Identität zu wahren, beziehungsweise zu finden:

"Diese Schreibsucht. Wander, wie er das hinschreibt, streicht, wieder hinschreibt. (...) Er hatte jetzt manchmal das Gefühl zu zerfließen oder genauer vielleicht zu zerfallen, und die Schreibung war die einzige Tätigkeit, die ihn wieder um sich versammelte."⁸⁴

Noch deutlicher heißt es etwas später:

⁸² O.F. Walter, *Die Verwilderung*, S.117.

⁸³ O.F. Walter, *Zeit des Fasans*, S.42.

⁸⁴ O.F. Walter, *Das Staunen der Schlafwandler*, S.49.

Die Weigerung, eine Geschichte zu erzählen

"Schreiben als Versuch, diese zentrifugale Tendenz umzukehren. Sie aufzuheben. Sich wieder zu spüren als Ganzes.

Der Roman rechtfertigt ähnlich wie *Erste Uruuhen* die Rolle des Schriftstellers in der Gesellschaft, indem er die Tatsache, daß der Schriftsteller ein "Worttäter"⁸⁶ ist, akzeptiert und darin seine spezifische Rolle sieht.⁸⁷

Weiter als Walter geht Bichsel in seinem Roman *Die Jahreszeiten*. Nicht nur daß der Fortgang des Romans von der Lust und Laune des Schriftstellers abhängt, sondern das Ich selbst ändert seine Identität. Am Anfang des Romans scheint es verheiratet zu sein und einen Sohn Matthias zu haben, es scheint von Beruf Schriftsteller zu sein, da es gleich zu schreiben beginnt, wenn es erwacht. Später verschwindet der Sohn Matthias und auch die Frau, und es ist von einem Fahrzeug "für meinen Arbeitsweg" die Rede, was darauf schließen läßt, daß das Ich außerhalb des Hauses arbeitet.⁸⁸

Die Hinweise auf den Schreibakt innerhalb des Textes sind sehr häufig. So heißt es gleich zu Beginn:

"Ich sitze an einem kleinen Pult, genaue Maße 98 auf 5 Zentimeter, Höhe 73 Zentimeter, hell lackiert. Ich bin der, der das schreibt..s

Das Ich definiert sich über den Schreibakt, ausdrücklich sagt es: "Ich versuche, nicht von mir zu schreiben."⁹⁰ Es geht also nicht darum, etwas über dieses Ich zu erfahren, sondern es geht für das Ich darum, im Schreibakt zu existieren. "Der Versuch, Papier zu füllen",⁹¹ scheint der Versuch zu sein, im Schreiben zu überleben. Am Ende des Romans gibt sich dann dieses Ich als Person zu erkennen, indem es jetzt einen Körper hat, ein Gesicht, es raucht Zigaretten, hat Kopfweg und Schnupfen, kann Arme und Beine bewegen und hat gewisse intellektuelle Eigenheiten, es hat z.B. "Mühe mit Fremdsprachen".

Kennzeichnend für diese Akzentverlagerung von der beschriebenen Welt auf den Schreibakt sind Äußerungen wie die am Anfang des Romans: "Aber ich will das Zimmer beschreiben, auch wenn es mich

⁸⁵ O.F. Walter, *Das Staunen der Schlafwandler*, S.111.

⁸⁶ O.F. Walter, *Das Staunen der Schlafwandler*, S.248.

⁸⁷ Zum *Staunen der Schlafwandler* siehe auch unten S.48f.

⁸⁸ P. Bichsel *Die Jahreszeiten*, S.111.

⁸⁹ P. Bichsel, *Die Jahreszeiten*, S.10, vgl. S.151.

⁹⁰ P. Bichsel, *Die Jahreszeiten*, S.10.

⁹¹ P. Bichsel *Die Jahreszeiten*, S.71.

⁹² P. Bichsel, *Die Jahreszeiten*, S.152.

nicht interessiert.¹⁸⁸ Nicht weil der Leser für die Geschichte wissen möchte, wie das Zimmer aussieht, wird ihm dessen Beschreibung gegeben, sondern weil der Schriftsteller es so will. Dazu gehört auch, daß der Schriftsteller eine Welt aufbaut, die er als konstruierte zu erkennen gibt, indem er sie häufig wieder demontiert. So beschreibt er gleich am Anfang einen spanischen Wasserkrug sehr detailliert, dann bei Bt es:

"Der Krug ist beschrieben. Irgendein Krug, nicht mein Krug. Meiner ist nicht glockenförmig. Ich habe glockenförmig geschrieben, weil ich ihm nicht beige-kommen bin, weil ich weiß, daß der Leser den Krug nicht kennt und den nehmen muß, den ich ihm biete, den glockenförmigen."

Nach dem Krug wird eine Person eingeführt, Kieninger, der den Krug in Spanien gekauft haben soll, doch schon am Ende des Kapitels gibt der Schreiber Kieninger auf: "Keine Lust zu beschreiben, Kieninger abgeschrieben. Kieninger taugt zu nichts."¹⁸⁹ Das, was wir lesen, bringt also nicht von irgendeiner unabhängig vom Text bestehenden Realität ab, sondern allein von der Lust und Laune oder vom Wissen dessen, der da schreibt. So läßt er Kieninger auf der Reise von Tarragona nach Wien bei sich Station machen, weil er sich da besser auskennt.¹⁹⁰ Nachdem er Kieninger aufgegeben hat, läßt er ihn im zweiten Kapitel doch wieder auftreten. Am Anfang des dritten Kapitels verschwindet er erneut: "Kieninger ist weg." Auch wenn Kieninger Eigenschaften oder Verhaltensweisen zugeschrieben werden, werden diese gleich wieder zurückgenommen. Nachdem der Schreiber uns gesagt hat, Kieninger habe Angst gehabt, krank zu werden, schreibt er:

"Ich weiß zu wenig von Kieninger. So schreibe ich denn Dinge, die ihn nicht ausmachen können, schreibe von seiner Anfälligkeit für Angina, erwecke den Eindruck, daß er hypochondrisch sei."¹⁹¹

Andererseits sind es gerade diese allgemeinen Eigenschaften, die Kieninger zu einer Person werden lassen.¹⁹²

Der Schriftsteller hat ein ambivalentes Verhältnis zu Kieninger. Auf der einen Seite weigert er sich immer wieder, sich weiter mit ihm zu be-

¹⁸⁸ P. Bichsel *Die Jahreszeiten*, S.7.

¹⁸⁹ P. Bichsel *Die Jahreszeiten*, S.8.

¹⁹⁰ P. Bichsel *Die Jahreszeiten*, S.14. Man beachte die Abwandlungen des Wortes 'schreiben'.

¹⁹¹ P. Bichsel *Die Jahreszeiten*, S.122: "Weil ich mich hier besser auskenne, brauche ich einen Grund, ihn nach hier kommen zu lassen."

¹⁹² P. Bichsel *Die Jahreszeiten*, S.39.

¹⁹³ P. Bichsel *Die Jahreszeiten*, S.27.

¹⁹⁴ Siehe unten S.123f.

Die Weigerung, eine Geschichte zu erzählen

schaftigen, er "will ihn nicht erfinden", wie es einmal heißt,¹⁰⁰ andererseits gelingt es ihm doch nicht, die Figur völlig aufzugeben: "Daß er noch lebt, bat er nur dem Umstand zu verdanken, daß ich mir vorgenommen habe, ihn innerhalb dieser Geschichte nicht sterben zu lassen."¹⁰¹ Ja, er fragt sich, ob es gut gewesen sei, Kieninger verschwinden zu lassen, jetzt interessiere ihn nichts mehr.¹⁰² Nicht nur Kieninger, sondern alles, was der Schreiber erzählt, hängt von seiner Laune ab: Zu Beginn des siebten Kapitels heißt es:

"Damit ist die Sache erledigt; mehr weiß ich nicht über Kieninger, mehr weiß ich nicht über Häuser."¹⁰³

Der Text endet nicht, weil die Geschichte zu einem Ende gekommen wäre, sondern weil dem Schreiber nichts mehr einfällt, beziehungsweise, weil er zu einem Ende kommen will,¹⁰⁴ so läßt er die Personen, die im Roman aufgetreten sind, verschwinden.

Bichsels Roman *Die Jahreszeiten* wurde von der Kritik nicht verstanden, insbesondere die Figur Kieninger wurde als zu wenig konkret kritisiert. So schreibt Reich-Ranicki zwar treffend, aber negativ wertend:

"Bichsel behauptet, er stelle sich einen Menschen namens Kieninger vor, von dem er uns erzählen möchte, aber in Wirklichkeit lehnt er es konsequent ab, sich ihn vorzustellen, weshalb er letztlich so gut wie nichts über ihn erzählen kann."¹⁰⁵

R. Michaelis stößt ins gleiche Horn:

"Bichsel baut sich einen literarischen Kleiderständer, den er Herr Kieninger nennt und so lange mit verschiedenen Könen behängt, bis man an der Existenz der Spielfigur zu zweifeln beginnt."¹⁰⁶

Daß der Leser an der Existenz der Figuren zweifeln soll, ist dem Kritiker nicht aufgegangen.

Erst in seiner Sammlung *Der Busant* bat P. Bichsel mit der Geschichte *Laubahn* auf diese Vorwürfe geantwortet, indem er vorführt, wie er eine Figur und eine Geschichte erfindet. Wenn die stillschweigende Voraus-

¹⁰⁰ P. Bichsel *Die Jahreszeiten*, S.83.

¹⁰¹ P. Bichsel *Die Jahreszeiten*, S.135.

¹⁰² "Vielleicht wäre es doch besser, ich hätte Kieninger nicht umgebracht; jetzt interessiert mich nichts mehr" (P. Bichsel, *Die Jahreszeiten*, S.132).

¹⁰³ P. Bichsel *Die Jahreszeiten*, S.115.

¹⁰⁴ P. Bichsel, *Die Jahreszeiten*, S.153.

¹⁰⁵ R. Michaelis: H. Hoven (Hrsg.), *P. Bichsel*, S.37f.

¹⁰⁶ R. Michaelis: H. Hoven (Hrsg.), *P. Bichsel*, S.44.

setzung des realistischen Erzählens ist, daß zuerst eine erzählenswerte Geschichte besteht, die der Autor in eine kunstvolle Form gießt, so gilt dies für Bichsel nicht, er hat keine Geschichte sondern nur einen Namen. Der Schriftsteller weiß, "wann wir mit dieser Geschichte zu Ende kommen".¹⁰⁷ Die Absicht, statt einer Geschichte das Erzählen zu erzählen, wird hier viel deutlicher als in den *Jahreszeiten*. So wird am Anfang darüber reflektiert, daß der Name Salomon Adalbert Meier Anlaß sein könnte, eine Anekdote von einem Polizisten zu erzählen, der den Namen für ein schlecht erfundenes Pseudonym hält. Statt nun aber diese Anekdote zu erzählen, wird darüber reflektiert, daß ein Polizist mit der Bezeichnung 'Polizist' noch lange nicht beschrieben sei. Mit solchen Überlegungen führt der Schriftsteller den Leser auf die dritte Seite der Geschichte. Auch hier wird also wie in den *Jahreszeiten* betont, daß Schreiben auch Papier füllen ist. Die Eigenschaften, die der Schriftsteller der Figur zuschreibt bzw. nicht zuschreibt, hängen von seinem Wissen und von seinen Interessen ab. Die Variante, daß Salomon Adalbert Meier mit Rilke bei den Husaren gedient hat, wird verworfen, weil die Figur zu alt wäre und die Geschichte zu schnell zu einem Ende käme. Der Schreiber hat keine Lust, "der Geschichte ihren Lauf zu lassen, und damit den Reiz des Erzählens durch Erzähltes zu vernichten".¹⁰⁸ Die für den Nouveau Roman charakteristische Verschiebung vom Erzählten auf das Erzählen wird hier deutlich.

In der Nachfolge von Bichsels Roman *Die Jahreszeiten* kann man Matthias Zschokkes Roman *Max* sehen. Der Schriftsteller dieses Romans, der ebenfalls an der Schreibmaschine sitzt,¹¹⁰ will von Max erzählen; Max ist jedoch eine so gewöhnliche und uninteressante Figur, daß der Leser nicht weiß, warum man ihm eigentlich die Geschichte von Max erzählen will. Zu dieser Weigerung des Schriftstellers, seine traditionelle Rolle zu spielen, das heißt derjenige zu sein, der dem Leser Erzählenswertes erzählt, gehört auch, daß er nicht weiß, wie er den Text beginnen soll: "Ja - schreiben wir doch einmal von diesen Begegnungen. Irgendwo muß ich beginnen."¹¹¹ Er kündigt Themen an, die er dann aber nie behandelt.¹¹² Er

¹⁰⁷ P. Bichse *Laufbahn*, S.31.

¹⁰⁸ P. Bichse *Laufbahn*, S.31. Zur Zerstörung bzw. zum Aufbau der Figur siehe unten S.126.

¹⁰⁹ P. Bichse *Laufbahn*, S.30.

¹¹⁰ "was kann ich hier schon tun, wenn ich mit meinen kleinen Fingern auf die Schreibmaschine klopfe" (M. Zschokke, *Max*, S.102).

¹¹¹ M. Zschokke, *Max*, S.8.

¹¹² M. Zschokke, *Max*, S.30: "Auch von Sardinien werde ich erzählen müssen, vom sardonischen Lachen, vom bitteren Honig, davon, daß die Sarden keine Mimik besitzen." Das Thema wird nie wieder aufgenommen.

kündigt an, er müsse "langer ausholen", um dann seinen Exkurs nach zwei Sätzen schon wieder abubrechen.¹¹³ Fast in der Mitte des Buches beginnt er "Nochmal von vorne" mit dem völlig nichtssagenden, weil allgemeinen Satz "Er wurde geboren".¹¹⁴ Br weigert sich, Geschichten zu erzählen,¹¹⁵ verweist den Leser auf Bücher: "lest doch die Bücher, bitte / es gibt Menschen, die haben das alles aufgeschrieben und erklärt".¹¹⁶ Auf die supponierte Frage, wovon Max lebe, antwortet der Schriftsteller: "Das geht niemanden etwas an, ich muß gar nicht alles aufschreiben, dazu kann mich noch nicht einmal ein Leser zwingen."¹¹⁷

Zschokke ist noch kons-? quenter als Bichsel in seiner Weigerung zu erzählen, was der Leser erwartet. Das Falsche, welches Robbe-Grillet als Kennzeichen des Nouveau-Roman ielt, wi'd zum l!äuptthema:¹¹⁸ "so lange es jemanden gibt, der sagt: 'Thomas Mann, der großartige deutsche Romançier', / so lange muß ich jeden Tag einen falschen Satz sagen."¹¹⁹ Der Schriftsteller weigert sich, eine Botschaft zu vermitteln, er bat dem Leser nichts zu sagen, er will ihn nicht bevormunden und ihm sagen, wie die Welt ist, sondera er will ihn auf die Clichés aufmerksam machen, in denen er sich die Welt vorstellt. Wie Bichseivetschiebt Zschokke den Akzent vom Erzählten auf das Erzählen, weshalb er, wie ich unten zeigen werde, auch immer wieder den Sprachgebrauch reflektiert.¹²⁰

R. Hannys Absicht in seinem Roman *Ruch* ist der Bichsels und Zschokkes vergleichbar, indem er sich ebenfalls weigert, eine kohärente Welt aufzubauen, der man irgend eine Bedeutung zuschreiben könnte. Im Unterschied zu Bichsel und Zschokke ist in Hannys Roman derjenige, der schreiben will, nicht der Schriftsteller, sondern eine namenlose Figur, welche in der dritten Person auftritt, wie es in den Romanen von Pinget immer der Fall ist. Die Angaben über die Schreibmotivationen dieses ehemaligen, zur Zeit arbeitslosen Beleuchters des Rucher Stadttheaters,

¹¹³ M. Zschokke, *Max*, S.29: "Das miteinander Reden ist heute schwierig geworden. Ich muß da länger ausholen, will dann aber wieder konkret auf Max zu sprechen kommen. / Man sagte: 'Das ist die neue Innerlichkeit', und: 'Jetzt ist sie vorbei'. / Ich hole nicht aus."

¹¹⁴ M. Zschokke, *Max*, S.87.

¹¹⁵ "Ich darf nicht einfach Geschichten erzählen" (M. Zschokke, *Max*, S.63).

¹¹⁶ M. Zschokke, *Max*, S.66.

¹¹⁷ M. Zschokke, *Max*, S.138.

¹¹⁸ A. Robbe-Grillet: "In diesem neuen Realismus geht es also nicht im geringsten um Verismus. (...) was ihn (den Romancier) fesselt - (...) wäre vie! eher im Gegenteil das kleine Detail, das den Eindruck des 'Falschen' bewirkt" (*Vom Realismus zur Realität*, S.189).

¹¹⁹ M. Zschokke, *Max*, S.115. Das Falsche des Satzes wird durch die falsche Orthographie von 'Romancier' unterstützt.

¹²⁰ S. unten S.108f.

die auf den ersten drei Seiten des Romans gegeben werden, sind widersprüchlich. Einerseits will er einfach "eine Geschichte für die langen Winternächte" erzählen, "in der bescheidenen Absicht (...) zu einem ruhigen Einschlafen" beitragen zu können, andererseits bezeichnet er sich im selben Zusammenhang als "Berichterstatter"¹²¹. Die Nachrichten eines Berichterstatters dienen ja normalerweise nicht dazu, ruhig einschlafen zu können, auch wird das, was er berichtet, gewöhnlich nicht als 'Geschichte', sondern eben als 'Bericht' bezeichnet. Die Vermischung der Ausdrücke für Fiktionales und Nicht-Fiktionales weisen auf die Vermischung der beiden Bereiche hin, welche sich auch in den verschiedenen Haltungen dieser Figur zeigen. Es gibt Stellen, die zur Funktion des Berichterstatters passen, so wenn von "im Kreise sich drehenden Untersuchungen, das Theater sowie dessen nähere und fernere Umgebung betreffend" die Rede ist.¹²² An anderen Stellen bat man jedoch das Gefühl, es mit einem Aktivisten zu tun zu haben, der seine nächste Umgebung andern möchte, ohne daß aber klar würde, in welcher Richtung.²³ Mit der Rolle des Berichterstatters gerät er schließlich auch in Konflikt, weil er offenbar gar nicht den dazu nötigen Überblick besitzt, denn "die Vorkommnisse" verlieren "an Schärfe", sie haften ihm "verschwommen und immer mehr verschwimmend im Gedächtnis", sie beginnen, "seine Sinne zu verwirren".¹²⁴ Gegen Ende des Romans wird diese Verwirrung vom ehemaligen Beleuchter thematisiert, man wisse "am Ende nicht mehr mit Sicherheit zu unterscheiden, ob man nun etwas zusammenfabulierend träume oder sich untrüglich erinnere oder beides in einem; vielleicht wäre dies ohnehin das gleiche, etwas betrachtend erinnere man sich an Vergangenes (...), wobei das Betrachtete unversehens das Erinnernte zu beeinflussen begänne, lenkte, farbte, wie umgekehrt: Erinnerungen wucherten, dehnten sich, zerfaserten (...), bis man meinte, eben noch feststehende Dinge wären verrückt worden."¹²⁵ Es stellt sich hier für den Leser die Frage, ob die Dinge oder der Held "verrückt" sind. Die Frage ist insofern unbeantwortbar, als die Wirklichkeit nicht mehr objektiv zu erfassen ist. Manchmal werden auch Gründe für die inadäquate Wahrnehmung der Wirklichkeit angegeben; es wird suggeriert, der Held sei verrückt¹²⁶ bzw. er habe zu viel getrunken¹²⁷, an einer Stelle ist von seiner Kurzsichtigkeit

¹²¹ R. Hiinny, Ruch, S.12. "Die langen Winternächte" sind eine Anspielung auf Calvins Roman *Wenn ein Reisender in einer Winternacht*.

¹²² R. Hiinny, Ruch, S.13.

¹²³ R. Hiinny, Ruch, S.13.

¹²⁴ R. Hiinny, Ruch, S.13.

¹²⁵ R. Hiinny, Ruch, S.246.

¹²⁶ R. Hiinny, Ruch, S.13

¹²⁷ R. Hiinny, Ruch, S.245f.

die Rede, welche ihn zwingt, "immer mehr mühsam in allen Einzelheiten sich vorzustellen".¹²⁸ Genau wie Pierre Vernier in Butors *Degrés* zerfällt ihm die Welt in immer mehr Einzelheiten, statt eines Ganzen gibt es nur noch Fragmente¹²⁹, die Übersichten, die er anzulegen versucht, zerfallen; es wird ihm bewußt, daß "neben der eigentlichen Geschichte eine oder mehrere weitere Geschichten, darunter in erster Linie die eigenen, parallel und mehr oder weniger synchron liefen".¹³⁰ Es ist also gar nicht mehr möglich, diese komplexe Wirklichkeit in den Griff zu bekommen. Die Komplexität der Wirklichkeit wird schon am Anfang des Romans am Beispiel einer Geschichte von einem Murgang vorgeführt. Der Held glaubt, sich "schwach zu erinnern, als ganz kleiner Bub" Zeuge eines solchen Murgangs, der eine Alphütte ins Tal gerissen hat, gewesen zu sein. Die Geschichte beginnt mit dem Satz: "So MIT DER FOLLE HAST DEN LETZTEN ALPSEGEN GERUFEN, könnte der Sohn am nächsten Tag (...) zum Vater gesagt haben", als sie nach den Geratschaften im Schutt suchten. Dies gibt Anlaß, ausführlich zu erklären, wozu man die Folle beim Kasen braucht; eine Seite später wird dann alles zurückgenommen mit der Begründung, in dieser Gegend werde nicht diese Art von Seihtrichter benützt, und es werde kein Alpsegen gerufen, so daß der Satz des Sohnes gar nicht gesagt worden sein könne.¹³¹ Auf diese Weise beginnt der Erzähler immer wieder, Geschichten zu erzählen, welche aber meistens schon nach dem ersten halben Satz in einer Fülle von Einzelheiten ertrinken. So artet z.B. der Satz "Wenn heftige Gewitter den sogenannten Mühlbach (...) über die Ufer trieben" in eine Beschreibung des heute eingedolhten Baches und seines Verlaufs aus, wobei einzelne Häuser beschrieben werden, ohne daß man wüßte, weshalb, so wird z.B. von der "alten Metzgerin" gesagt, sie habe früher als Gantlokal gedient und, als sei dies zu wenig präzise, wird noch hinzugefügt "für die Versteinerung von Konkursmasse", heute beherberge sie die Volksbibliothek.¹³² Der Leser, der erwartet, zu erfahren, was geschah, wenn der Mühlbach über die Ufer trat, erfährt statt dessen eine Menge von Einzelheiten, von denen er nicht weiß, wie er sie einordnen soll, weil er den Topic¹³³ nicht

¹²⁸ R. Hanny, *Ruch*, S.55.

¹²⁹ R. Hanny, *Ruch*, S.55: "und schließlich wird das, was sich einmal als Ganzes ausgeben wird, kaum mehr als bruchstückhaftes Flickwerk sein; (...) (was zurückbleibt sind Fragmente, nichts als Fragmente; ja FRAGEN FRAGEN FRAGEN)"

¹³⁰ R. Hanny, *Ruch*, S.246.

¹³¹ R. Hanny, *Ruch*, S.56ff.

¹³² R. Hanny, *Ruch*, S.60.

¹³³ Mit Topic bezeichnet U. Eco in *Lector in fabula* das Thema, um das es bei einem Text bzw. Textfragment geht. "Topic ist ein pragmatisches Phänomen (...). Der Topic ist eine Hypothese, die von der Initiative des Lesers abhängig ist, der sie auf etwas undifferenzierte Weise und in Form einer Frage formuliert ('worum zum Teufel geht

erkennen kann, da sich dieser ständig zu ändern scheint. Zunächst scheint es um die Auswirkungen eines Gewitters zu gehen, dann um die Beschreibung der Stadt anhand des Bachverlaufs. Doch diese Beschreibung dient nicht etwa der topographischen Orientierung des Lesers in einer Stadt, in welcher vielleicht später einmal die Handlung des Romans spielt. Auch die Beschreibung des vom Verkehrsverein vorgeschlagenen Stadtrundgangs erzeugt keine Orientierung des Lesers, weil jedes Gebäude Anlaß einer Abschweifung sein kann, so daß der Leser den Überblick verliert. So führt z.B. die Erwähnung des Arvenstübchens zur Beschreibung eines Skirennens, das seinerseits in eine ausführliche Beschreibung eines Telemarks mündet, die Anlaß gibt, über das heutige Skifahren zu reden.¹³⁴

Manche Beschreibungen scheinen allein von sprachlichen Prinzipien, etwa der Alliteration geleitet zu sein. Wenn etwa nacheinander "Kaufhäuser Kleiderläden Kinos Konfiserien Kunsthandwerkcorners Kaschhandlungen"¹³⁵ aufgezählt werden. Der Heldenplatz gibt Anlaß für einen ganzen Katalog von Zusammensetzungen mit "Held":

"Postplatz Heldenpark Heldenplatz Heldenhof Heldenwinkel Heldenort
Heldenplatz,
ordentlicher,
Heldenwinkel Heldengüllchen Heldengraben Heldenallee Heldenquai
Heldenstei2 Heldenort Heldenpark Heldenpalast Heldengrab; Helden;
Gräber."¹³⁶

Andere Beschreibungen von Spaziergängen bieten statt einer Beschreibung der Landschaft eine fast endlose Aufzählung von kuriosen Ortsnamen, so als ob die ganze Landschaft nur aus Sprache bestünde:

"durchs Gasterholz aufwärts, den Briimberg hinauf nach Altwies und hinein in die Hessrüti und über die Schanerwüti in den Steineggwald, hinauf zum Gleiterspitz, und weiter, über den Tanzboden, über GluriT die Waldgrenze, noch eine Mulde, eine kurze Hanglinie, hinauf zum Speer."¹

Eine konkrete topographische Vorstellung kann hier um so weniger aufkommen, als Ortsnamen aus ganz verschiedenen Gegenden der Schweiz gemischt werden, so wie auch Ruch Züge von Chur und Zürich trägt.

es?") und die infolgedessen in einen Vorschlag für einen vorläufigen Titel übersetzt wird ("wahrscheinlich geht es um dies und das") (U.Eco, *Lector in fabula*, S.114).

¹³⁴ R. Hiinny, *Ruch*, S.88ff.

¹³⁵ R. Hiinny, *Ruch*, S.99.

¹³⁶ R. Hiinny, *Ruch*, S.107.

¹³⁷ R. Hiinny, *Ruch*, S.19.

Die Weigenmg, eine Geschichte zu erzählen

Zur Orientierungslosigkeit des Lesers trägt auch bei, daß er sich auch auf kein stilistisches und damit ideologisches Niveau einlassen kann. So gibt z.B. das neutrale, aber etwas altmodische Wort "Gasthaus" Anlaß zu einem Wortschwall oder einer Wortkaskade, wie es an einer Stelle heillt, in der grob umgangssprachliche, volkstümliche und neutrale Ausdrücke nebeneinandergestellt werden:

"Beizen Kneipen Biergiirten und Bierschwemmen Pinten Spunten Schenken Spelunken Snackbjs und Saloons, Wirtschaften allesamt, für jeden Geschmack etwas.¹

In dieser immer unübersichtlicher werdenden Welt, die keine Hierarchie mehr kennt, nur das Nebeneinander verschiedener Geschmäcker, bat auch der Erzähler den Überblick verloren, so heillt es an einer Stelle "Wo ist man hängengeblieben"¹³⁹, häufiger aber versucht der Schreiber sich selbst zur Ordnung aufzurufen:

"Nein, Schlu.6 mit verdammten Abschweifungen fñbd Schwenkern, Schlu.6 mit diesem scheinbaren Dahingleiten und Schweifen."

Doch solche Aufrufe werden regelmâBig von der Einsicht gefolgt, daß man von Abschweifungen gar nicht reden könne, was durchaus richtig ist, denn Abschweifung kann es nur geben, wo es ein Topic, ein Thema gibt, hier aber ist, wie es an einer spätem Stelle heillt, "jedes Partikel gleich gültig".¹⁴¹ Im Laufe des Textes wird immer klarer, daß die eigentliche Absicht dieses Helden nicht ist, eine Geschichte zu erzählen, sondera sich gegenüber einer sinnlos gewordenen Welt, wo alles schon gesagt ist, wo selbst die Kunst im Theater konsumierbar geworden ist,¹⁴² zu behaupten:

"Geschichten zu erfinden versuchen, gegen die Geschichte anzurennen versuche JZegen die Geschichte, ihre Katastrôphchen Kinkerlitzchen Mumpitzchen."¹ 3'

Etwas später will der Held "weiterfahren (...) unbeirrt fortfahren (...) um nicht schwimmtüchtig sprachlos im Wortersee zu ersaufen".¹⁴⁴ Konsequenter als Bichsel fñd Walter verweigert Hanny durch die Art, wie er

¹³⁸ R. Hanny, *Ruch*, S.87.

¹³⁹ R. Hanny, *Ruch*, S.85.

¹⁴⁰ R. Hanny, *Ruch*, S.118, vgl. S.125.

¹⁴¹ R. Hanny, *Ruch*, S.249.

¹⁴² R. Hanny, *Ruch*, S.148: "Die gesammelten Greuel der Geschichte werden mit gesittetem Schweigen hingenommen, als Theatergeschichten akzeptiert."

¹⁴³ R. Hanny, *Ruch*, S.26.

¹⁴⁴ R. Hanny, *Ruch*, S.125.

seinen Text gestaltet, jeden Sinn, laßt jede Geschichte ins Leere laufen und ist gerade dadurch subversiv, indem er, wie es gegen den Schluß heißt, "in die Maschinerie des tödlichen Gleichlaufs" eingreift,¹⁴⁵ so daß die Sprache und damit die Kunst "Widerborstigkeit" zurückerhält. Der Leser kann sich nicht mehr dem glatten Lauf einer Geschichte anvertrauen, sondern er wird ständig mit der Frage konfrontiert, wie man mit Sprache eine Realität wiedergeben kann, wo .s keine hierarchische Ordnungen mehr gibt, wo niemand mehr den Überblick hat, wo alles gleich gültig ist.

/L3.2. Verwischung der Grenze zwischen Fiktion und Wuklichkeit

Das Schwanken zwischen Fiktion und Wirklichkeit, welches viele moderne Romane kennzeichnet, kann sich auf verschiedene Weise manifestieren: als Schwanken zwischen Erfundenem und Realität, zwischen Traum und Wirklichkeit und, als besondere Form, zwischen Bild und Wirklichkeit. Wenn es das Vorrecht jedes literarischen Textes ist, zu erfinden, so geben doch erst die Nouveau Romanciers zu, daß sie erfinden. So schreibt Robbe-Grillet in seinem Aufsatz über veraltete Begriffe:

"Es macht gerade die Stärke des Romanciers aus, daß er erfindet, daß er in aller Freiheit und ohne Vorbild erfindet. Die moderne Erzählung hat gerade dies Bemerkenswerte: Sie bekräftigt in voller Absicht diesen ihr eigenen Wesenszug und zwar so sehr, daß im Grenzfall Erfindung und Imagination zum Gegenstand des Buches werden können."¹⁴⁶

Robbe-Grillet ist denn auch ein eigentlicher Meister in der Verwischung der Grenze zwischen Vorstellung und Wirklichkeit, zwischen Erfundenem und tatsächlich Vorgefallenem. In einem Nachwort zu *La Jalousie* stellte G. Genette fest:

"Da Robbe-Grillet 'getraumten' Dingen dieselbe Präzision und dieselben scharfen Konturen wie wahrgenommenen zugesteht, erhalten bei ihm die Traumhandlungen, die vermuteten Ereignisse und die undurchsichtigen Phantasmen jene 'gleichmüßige Helligkeit', von der Blanchot spricht, ein kaltes schattenloses Licht, das jedoch alle Nebel durchdringt und alle Phantome auflöst oder sie zwingt, Fleisch zu werden."¹⁴⁷

¹⁴⁵ R. Hanny, *Ruch*, S.249.

¹⁴⁶ A. Robbe-Grillet, *Über ein paar veraltete Begriffe*, S.100.

¹⁴⁷ G. Genette, *Erstarrter Taumel*, S.82. Vgl. auch Chr. Brook-Rose, *The Real as Unreal*.

Verwischung der Grenze zwischen Fiktion und Wirklichkeit

Dieses gleichmäÙig belle Licht ist es denn auch, welches den Unterschied zwischen Robbe-Grillet's Verwischung der Grenzen und der in der Romantik üblichen ausmacht. Die Romantik nimmt einen Bereich des Übersinnlichen an, welcher in die normale Welt einbricht, im Nouveau Roman dagegen gibt es diesen Bereich nicht, man könnte sagen, er sei durch den Bereich der Literatur ersetzt: ie Wirklichkeit im Nouveau Roman ist sozusagen ständig im Begriff in Literatur bzw. in Kunst übergehen. Das Verfahren Robbe-Grillet's, die Grenze zwischen Realität und vermuteten bzw. vorgestellten Ereignissen zu verwischen, wird besonders deutlich im Film *L'Année dernière à Marienbad*, wo alle Bilder in demselben hellen Licht erscheinen, so daß man nicht wie im traditionellen Film unterscheiden kann, welche Bilder die Realität und die Gegenwart und welche Bilder die Vorstellung und die Vergangenheit wiedergeben, im Film ist alles Gegenwart. 48 So kann man nicht feststellen, ob die Begegnung in Marienbad tatsächlich stattgefunden hat oder ob sie der Vorstellung des Unbekannten entspringt. Im Laufe des Films wird, wie Robbe-Grillet schreibt, die Geschichte immer wirklicher:

"l'histoire que l'inconnu raconte prend corps de plus en plus irrésistiblement, elle devient de plus en plus cohérente, de plus en plus présente, de plus en plus vraie." 149

Ganz ähnlich weiß der Leser des Romans *Dans le Labyrinthe* nicht, ob das, was er liest, wirklich vorfällt, oder ob es sich um Vorstellungen des Soldaten oder gar um Vorstellungen des Schriftstellers handelt, weil, wie Genette feststellt, die Erzählung "nur eine einzige Zeit, die Gegenwart, und eine einzige Sprache, die einer integralen und einfürmigen Objektivität, kennt". 150

Ais einer der ersten hat Max Frisch in seinem Roman *Mein Name sei Gantenbein* das Darstellte als Erfindung ausgegeben. Ein nicht näher identifizierbares Ich 1 stellt sich Rollen vor, Varianten seines Lebens, die jeweils abgebrochen werden, wenn sie das Ich nicht mehr interessieren. Er verwendet dazu ähnlich wie später Walter das hypothetische Erzählen. Im Gegensatz zu Robbe-Grillet geht es aber Frisch nicht primär um die Problematisierung der Wirklichkeitsdarstellung, sondern um das Problem der Offenheit des Ichs, welches sich seine Identität nicht von der Umwelt vorschreiben lassen will. Es geht hier letztlich um existentielle Probleme,

148 A. Robbe-Grillet, *L'Année dernière à Marienbad*, S.15: "sur l'image, les verbes sont toujours au présent (...) de toute évidence, ce que l'on voit sur l'écran est en train de se passer, c'est le geste même qu'on nous donne, et non pas un rapport sur lui."

149 Robbe-Grillet, *L'Année dernière à Marienbad*, S.14.

150 G. Genette, *Erstarrter Taumel*, S.83.

151 S. dazu unten S.135ff.

während es Robbe-Grillet und anderen Nouveau Romanciers um Probleme der Erkenntnis und der Beziehung von Kunst und Wirklichkeit geht. In die gleiche Richtung wie Robbe-Grillet's Bemühungen, den Leser darauf aufmerksam zu machen, daß Literatur Konstruktion ist, geht O.F. Walter. In seinem Roman *Das Staunen der Schlafwandler am Ende der Nacht* bat er die Auseinandersetzung mit realistischen Schreibweisen und das Spiel mit Fiktion und Wirklichkeit auf die Spitze getrieben. Der Held des Romans im Roman ist der Journalist und Schriftsteller Wander, der einen Roman geschrieben hat mit dem Titel *Ein Wort von Flaubert*. Der Held dieses fiktiven Romans ist der Journalist und Schriftsteller Winter, der seinerseits einen Roman schreibt. Wie Robbe-Grillet arbeitet auch Walter mit der Multiplikation der Figuren, ja sogar der Produktionsinstanz. Nirgends so sehr wie in diesem Werk ist der Roman "auto-représentation", wie Ricardou sagt.¹⁵² Durch seine Reflexionen macht Wander deutlich, daß Winter eine von ihm erfundene Figur ist, welche er aus Bestandteilen ihm bekannter Personen zusammengesetzt hat. Auf dieser Ebene wird Wander vom Leser für eine reale Figur genommen, während Winter eine fiktive Figur ist. Auf der nächst höheren Ebene wird aber auch Wander zu einer fiktiven Figur, indem der Schriftsteller fragt:

"Wer ist er? Er oder also sie: diese erfundene, mit Fetzen der Biographie einiger Leute versehene, in Fragmenten allmählich jetzt vorhandene Figur?"¹⁵³

Die nächst höhere Ebene entlarvt also die untere Ebene als fiktional. Das ist ja u.a. auch die Funktion der Betonung der Schriftstellerinstanz; Das Verwischen der Grenze zwischen Fiktion und Wirklichkeit zeigt sich auch im Spiel mit den Titeln des Aufrufs, den die Romanfiguren verfassen, und den Romantiteln. Winter, der Held des Romans *Ein Wort von Flaubert* bat einen "Aufruf an uns Schlafwandler" verfaßt, den er an Stelle eines Leitartikels in die Zeitung einrückte, so daß man sich fragt, warum Wanders Roman nicht den Titel von Walters Roman trägt, der seinem Helden besser entsprechen würde. Umgekehrt verfassen die jungen Leute in Walters Roman einen Aufruf "Ein Wort an uns Lebende", welcher offensichtlich auf den Titel von Walters Roman anspielt. Die Verwirrung noch größer, wenn man berücksichtigt, daß es in Walters Roman um den Freiraum des Schreibens, um die Thematisierung der Rolle des Schriftstellers in der Gesellschaft geht,¹⁵⁴ und daß also der Titel *Ein Wort von Flaubert* sehr gut zu Walters Roman passen würde, dies um so mehr

¹⁵² J. Ricardou, *Pour une Théorie*, S.262.

¹⁵³ O.F. Walter, *Das Staunen der Schlafwandler*; S.75.

¹⁵⁴ Dieses Thema klingt in Walters Werk seit den *Ersten Unruhen* an, wird aber hier in den Vordergrund gerückt.

ais Wander seinen Freunden auf einen Zettel "Ein Wort von Flaubert" schreibt: "Wozu braucht man Nagel und Bretter, da man ja die *Wörter* 'Brett' und 'Nagel' hat."¹⁵⁵ Nicht zuffillig wird hier Flaubert genannt, der für die Nouveau Romanciers als Vorläufer ihrer eigenen Versuche gilt, insbesondere auch für den Versuch, aus nichts ein Kunstwerk zu machen, das in sich selbst zusammen halt.¹⁵⁶

Das Thema der Verwischung der Grenze zwischen Fiktion und Wirklichkeit wird auch von der Rezeptionsseite her dargestellt. In demselben Kapitel, in dem Wander sein Wort von Flaubert notiert, trifft er auf einen Psychologie-Studenten, der mit ihm über sein Buch spricht. Der Psychologie-Student, der nicht einmal den Titel richtig reproduzieren kann - er meint es handle sich um "Ein Wort von Floriot" - erwartet von der Literatur Lebenshilfe¹⁵⁷ und Authentizität:

"Authentische Literatur, da spürt man, da ist der Autor mit seiner unverwechselbaren Existenz gegenwärtig, die ist gedeckt. Durch das Leben selbst. Nicht nur erfunden."

Der Student hat nicht erkannt, daß Authentizität ebenso wie Realismus Texteffekte sind, d.h. durch bestimmte literarische Mittel erzeugt werden, er unterliegt vielmehr der Illusion, Wirklichkeit sei direkt und ohne Vermittlung reproduzierbar.¹⁵⁹ Er vertritt, um mit Robbe-Grillet zu sprechen, die Position der "représentation". Die biographische bzw. autobiographische Lektüre eines literarischen Textes wird noch an einer zweiten Stelle thematisiert: Wander gibt seiner Frau Lisbeth eine Passage aus seinem Roman *Ein Wort von Flaubert* zu lesen, in der er seinen Helden Kaspar Winter eine Gewittemacht im Steinhaus in der Provence beschreiben läßt, die er, Wander, selbst mit seiner Freundin Helga dort erlebt hat. Er macht sich klar, daß Lisbeth diesen Text autobiographisch lesen muß, andererseits läßt er Winter beim Niederschreiben der Episode unsicher werden, mit welcher Frau er damals die Gewittemacht erlebt habe, bzw. ob er sie überhaupt erlebt und nicht nur getraut habe:

"auf einmal wieder dieses Gefühl, als habe dann, am Morgen nach dem Gewitter, nicht Ann mit ihm in Hülßbett in Wasser gestanden, knietief, das war

¹⁵⁵ O.F. Walter, *Das Staunen der Schlafwandler*, S.123.

¹⁵⁶ Zum Buch über nichts vgl. unten S.163ff.

¹⁵⁷ "Ich halte halt doch sehr gerne gewußt, wie und wo ein heutiger Schriftsteller die Lösung dieser ganz furchtbar schwierigen privaten Probleme sieht" (O.F. Walter, *Das Staunen der Schlafwandler*, S.128f.).

¹⁵⁸ O.F. Walter, *Das Staunen der Schlafwandler*, S.126.

¹⁵⁹ Der Begriff des Texteffektes hat vor allem Ph. Hamon in seinen Arbeiten zum Realismus und zur Ideologie genauer dargestellt, s. auch R. Zeller, *Realismusprobleme*.

nicht Ann, das war doch usann gewesen? Hatte er das alles nur geträumt?
Oder nur erfunden (...)?¹⁶¹

Seine Unsicherheit wird schließlich so groß, daß er an der eigenen Identität zu zweifeln beginnt.¹⁶¹ Wander wird dann allerdings diesen Text, den wir im Buch von Walter lesen, aus seinem Roman entfernen. Wir lesen also einen Text, der in der fiktiven Wirklichkeit nicht mehr existiert, weil er zerstört worden ist. Die Frage, was ist wirklich und was ist nicht wirklich, wird hier sogar auf die Materialität des geschriebenen Wortes ausgedehnt. Schon in *He" Taurel* lesen wir Texte, die am Schluß des Romans zerstört werden, also eigentlich nicht mehr existieren.¹⁶²

Neben solchen Stellen, die die Fiktionalität des Geschriebenen unterstreichen, gibt es im Roman *Das Staunen der Schlafwandler* auch Stellen, an denen die Fiktion sich in Wirklichkeit verwandelt. Auch dies ist eine Erscheinung, die sich bei Robbe-Grillet findet. In *L'Année dernière à Marienbad* geht am Ende die Frau mit dem Mann weg, weil sie sich offenbar von dem Erzählten überzeugen laßt. In *Dans le Labyrinthe* wird der Arzt, der eine Vorstellung des delirierenden Soldaten zu sein scheint, Realität. Wie bei Robbe-Grillet tritt dieses Phänomen in Walters Roman gegen das Ende auf, wo die Reise von Wander und Ruth in die Urschweiz beschrieben wird. Nicht nur, daß auf dieser sich auf der fiktionalen Wirklichkeitsebene abspielenden Reise phantastische Dinge vorfallen wie der Zug der Lurche auf der Autobahn oder das Ritual der Tötung eines Stiers, sondern es wiederholen sich auch Episoden aus Wanders Roman: so z.B. der Tanz der Leuchtkafer vor dem Hotelfenster. Auf der Heimreise will Ruth die Szene aus dem Roman nachstellen, indem sie auch in der Autobahnraststätte einkehren will, in der Helga und Wander bzw. Ann und Winter einkehrten, weil sie eine Autopanne hatten. Von diesen Wiederholungen der Wirklichkeit ist auch die Schlussszene betroffen. Wanders Reise mit Helga in den Süden endet in Zürich beim ersten Schneefall. Junge Leute freuen sich über den ersten Schnee und werden dabei von der Polizei auseinandergetrieben. Diese Szene hat Wander in seinem Roman nicht dargestellt, er erzählt sie mündlich seiner Freundin Ruth. Walters Roman dagegen endet mit dieser Episode, so daß am Ende das, was den ganzen Roman hindurch als Wirklichkeit gegolten hat, sich in Fiktion verwandelt, worauf verschiedene stilistische Mittel hinweisen, so der Konjunktiv im ersten Satz des letzten Kapitels: "Eine halbe Stunde noch, dann waren sie aufgebrochen"¹⁶³, so aber auch die Wendung "und es

¹⁶⁰ O.F. Walter, *Das Staunen der Schlafwandler*, S.70f.

¹⁶¹ Vgl. unten S.134f.

¹⁶² Vgl. unten S.78ff.

¹⁶³ O.F. Walter, *Das Staunen der Schlafwandler*, S.250.

Verwischung der Grenze zwischen Fiktion und Wirklichkeit

war einmal", die auf der letzten Seite zweimal wiederkehrt. Die Realität geht so in Fiktion über oder wenn man will in Utopie. Die Fiktion erlaubt nicht nur, die gelaufene Wirklichkeit in Frage zu stellen, sondern auch, neue Wirklichkeiten zu entwerfen. Sie befreit damit den Menschen aus den Zwängen der Realität.

Die Vervielfachung der Produktionsinstanz und der ständige Wechsel zwischen Fiktion und Realität findet sich auch in Pingets Roman *Mahu ou le matériau*. In diesem Roman gibt es vier Figuren, die alle schreiben: Mahu, Latirail, der Postbote Sinture und Mlle Lorpailleur. Mahu will eine Geschichte erzählen, weil man ihm gesagt hat, er soll sie erzählen, er will aber nicht, ob er eine Figur in einem Roman von Latirail ist.¹⁶⁴ Sinture behauptet, daß er die Romane von Latirail schreibe, indem er ihm den Briefwechsel zwischen Mlle Lorpailleur und Pinson diktiert. Andererseits versucht Mahu, Latirail eine Fortsetzung seines Romans zu suggerieren, als dieser nicht mehr weiter will. Mlle Lorpailleur ihrerseits will auch einen Roman schreiben, dessen Gegenstand "Latirail le romancier" ist. Während Latirail einen Roman mit dem Titel "Les Chercheurs de Clous" schreibt, schreibt Mlle Lorpailleur einen mit dem Titel "Le Chercheur Descloux". Auf diese Weise werden alle Personen zu Romanproduzenten, aber auch alle Personen zu Figuren in Romanen, und der Leser will nicht mehr, ob er es jetzt mit einer Romanfigur oder mit einer fiktiv wirklichen Figur zu tun hat.¹⁶⁵

Eine besondere Rolle im Bereich der Thematisierung dessen, was Wirklichkeit und was Fiktion bzw. Kunst ist, nimmt die bildende Kunst ein. Die Forschung hat immer wieder darauf hingewiesen, daß in Robbe-Grillet's Roman *Dans le Labyrinthe* das Bild, welches eine Wirtshausszene darstellt, auf der u.a. ein Mann mit einer Schachtel abgebildet ist, den Ausgangspunkt für den ganzen Roman abgegeben haben könnte. In *L'Année dernière à Marienbad* spielen Theateraufführungen, Bilder, Statuen und Spiegelungen eine wichtige Rolle.

Ins Extrem treibt Robbe-Grillet dieses Spiel zwischen Abbildung und Realität in *La Maison de rendez-vous*. Bilder, Skulpturen und Theaterszenen verwandeln sich in Realität und umgekehrt: Gleich am Anfang des Romans wird eine junge Frau beschrieben, die in einem Schaufenster ein Mannequin betrachtet. Während die junge Frau als unbeweglich beschrieben wird, wird das Mannequin wie lebendig beschrieben:

¹⁶⁴ "Donc cette histoire je la raconte mais il y a aussi Latirail, il écrit des romans. Il me dit parfois comment il fait, ça me complique beaucoup, il peut bien m'expliquer ses personnages, mais moi je suis peut-être l'un d'eux quand j'y pense." (R. Pinget, *Mahu*, S.9f.)

¹⁶⁵ Vgl. A. Robbe-Grillet über *Mahu* in seinem Aufsatz *Un Roman s'invente lui-même*. In: Robbe-Grillet, *Pour un nouveau Roman*, S.137ff.

"lorsque la promeneuse, qui s'est arrêtée devant une vitrine, a tourné la tête et le buste vers la paroi de glace, où, immobile, le pied gauche ne reposant sur le sol que par la pointe d'un soulier à très haut talon (...) elle contemple un instant la jeune femme de cire vêtue d'une robe identique (...), le pied droit de celle-ci, qui s'avance presque jusqu'au niveau de la patte arrière du chien, ne repose sur le sol que par la pointe d'un soulier à très haut talon."

Das Mannequin hält an einer Leine

"un chien noir au pelage luisant qui marche devant elle. / L'animal a été naturalisé avec un très grand art (...) on croirait qu'il va terminer le mouvement interrompu."¹⁶⁶

Eine Seite später bat dann auch die junge Frau einen Hund "au pelage luisant".¹⁶⁸ Auf ähnliche Weise wird eine Szene zwischen einem Mann und einer Frau beschrieben, als ob es sich um Statuen handelte:

"En me retournant, j'ai aperçu d'un seul coup la scène: deux personnages immobilisés dans des attitudes dramatiques, comme sous le choc d'une intense émotion."¹⁶⁹

Am Ende der Beschreibung setzt sich die Frau langsam Richtung Haus in Bewegung. Es folgt dann ein Auftritt mit drei englischen Polizisten in der Villa Bleu, wobei der Ich-Erzähler nicht sicher ist, ob er nicht an einem früheren Abend oder etwas früher stattgefunden hat. Die fiktiv reale Szene wird mit der Bemerkung abgeschlossen: "Tout à coup le décor change. Lorsque les lourds rideaux (...) s'écartent pour le tableau suivant." Dieses Theater-Tableau stellt die Szene "L'appât"¹⁷⁰ dar, die kurz vorher als "un groupe sculpté, grandeur, nature, exécuté en bois peint vers le début du siècle dernier et représentant une scène de chasse aux Indes" beschrieben wird.¹⁷¹

Die Verwandlung von Bildern in Szenen und von Szenen in Bilder¹⁷² bedeutet zugleich, daß die Wirklichkeit und die Welt der Kunst nicht mehr in der Weise voneinander getrennt sind, wie es im realistischen

¹⁶⁶ A. Robbe-Grillet, *La Maison de rendez-vous*, S.11 (alle Hervorhebungen auch in folgenden von R.Z.).

¹⁶⁷ A. Robbe-Grillet, *La Maison de rendez-vous*, S.11.

¹⁶⁸ A. Robbe-Grillet, *La Maison de rendez-vous*, S.12.

¹⁶⁹ A. Robbe-Grillet, *La Maison de rendez-vous*, S.19.

¹⁷⁰ A. Robbe-Grillet, *La Maison de rendez-vous*, S.23.

¹⁷¹ A. Robbe-Grillet, *La Maison de rendez-vous*, S.21.

¹⁷² Genette stellte diesen Übergang vom Bild zur Realität schon für Robbe-Grillet in *Dans le Labyrinthe* fest: "ein Bild belebte sich zur Szene, Szenen erstarrten zum Bild (...), die Welten des Wirklichen und Möglichen tauschten ihre Eigenschaften" (*Erstatter Taumel*, S.92).

Roman der Fall ist. Im Augenblick, wo die Kunst nicht mehr die Aufgabe hat, die Wirklichkeit einfach abzubilden, sondern die Abbildung als solche deutlich zu machen, um dadurch zugleich die Wirklichkeit zu verfremden, kann sie sich als Kunst manifestieren.

Die Autoren meines Korpus machen einen verschiedenen Gebrauch von diesem Übergang von Wirklichkeit Kunst. In (G. Meiers) Werk spielen die Bilder, wie der Titel el-s;deutet, eine bedeutende Rolle. Immer wieder verwandelt sich für Baur die Realität in ein Bild oder in ein Schauspiel. So werden z.B. Wolken über dem Jura in der *Toteninsel* als "abrollendes abstraktes Gemälde von riesigem Lingenmaß" wahrgenommen.¹⁷³ Das Licht aus Wolkenlöchern wird als "Scheinwerferlicht" gesehen, die Jauchezüge von Schwarz als "Schauspiel".¹⁷⁴ Manchmal wird für Baur ein Spaziergang durch Amrain zu einem "durch ein duftiges, pastellfarbenes Bild Josephs Mallord William Turners (...), in welchem die Bäume kopfstehen, das heilt mit den Kronen in einem turnerschen Grunde wurzeln."¹⁷⁵ Die auf dem Kopf stehenden Bäume sind ein deutlicher Hinweis auf die verfremdete Darstellung der Welt, die die gewohnte Umgebung erst neu wahrnehmbar macht. In *Borodino* scheint sich ein Bild von C.D. Friedrich in Realität zu verwandeln, wenn Baur feststellt, daß er und Bindschädler, als sie den Mond über dem Jura betrachten, 'Zwei Männer in Betrachtung des Mondes' sind.¹⁷⁶ Seine drei Schwestern, welche am Anfang der *Toteninsel* auftreten, kommen ihm vor wie "felinische Figuren" und verwandeln sich dann in ein Bild. Andererseits kann die Wahrnehmung von Baur durch Bilder bestimmt werden, so wenn er sich bei seinem Besuch in Venedig von Viscontis Film *Tod in Venedig* leiten läßt:

"Man batte die Pastellbilder vor Augen, den Gustav Aschenbach, ging mit ihm durch das pestverseuchte Venedig, wanie sich dann den Prunkbauten zu, die in Viscontis Film vorkommen mühten."¹

Für Baur besteht zwischen der Wirklichkeit und dem Bildem eigentlich kein Unterschied, bzw. die Wirklichkeit wird auf eine gewisse Weise erst wirklich, wenn sie sich in ein Bild verwandelt. In Baur's Leben scheint jene Einheit von Leben und Kunst stattzufinden, wie sie nach Bindschädler Harry Graf Kessler anstrebt.¹⁷⁸ Diese Haltung ist zugleich ein Protest

¹⁷³ G. Meier, *Toteninsel*, S.21.

¹⁷⁴ G. Meier, *Toteninsel*, S.105.

¹⁷⁵ G. Meier, *Toteninsel*, S.45.

¹⁷⁶ G. Meier, *Borodino*, S.59.

¹⁷⁷ G. Meier, *Die Ballade vom Schneien*, S.72.

¹⁷⁸ G. Meier, *Toteninsel*, S.67.

Q // 11
y j
gegen "das materialistische Allerwelts-Weltbild",¹⁷⁹ welches uns von Bild-
maschinen eingetrichtert wird und welches die Welt erklärbar und ver-
aber nicht begreifbar macht. In einer Welt des Konsums und der
inhaltsleeren Kommunikation stellt die Kunst als das, was nicht consu-
mierbar ist, eine Gegenkraft dar.

Reto Hanny verwendet in seinem Roman *Flug* Postkarten und Filme,
um die Wirklichkeitsvorstellung zu problematisieren. Der in den Bergen,
fern von den Medien aufgewachsene Bub bezieht sein Amerika-Bild von
den Postkarten, die einst Tante Berta an die Familie geschickt hat:

"Keine aus Versatzstücken gekleisterten Filme (...). Nein: Ein Paar Postkarten,
schwarz-weiß oder linkschwarz koloriert, Postkarten von Tante Berta, nicht mal
Karl May - das war mein Amerika gewesen, lange Zeit. 4

Dieses Amerika-Bild ist nicht weniger falsch als das seiner Mitschüler,
welches sich aus Western und Karl May nährt. Die Buben haben sich auf-
grund der Postkarten die Welt ausgemalt¹⁸¹, in einem übertragenen und
im wirklichen Sinn. Dazu gehört z.B., daß sie drei auf einer Postkarte
abgebildeten Damen für ihre Tanten oder Großtanten ansehen.¹⁸² Ebenso
glaubt der Ich-Erzähler, der auf der Fünfschilling-Münze abgebildete
Reiter sei sein Großonkel.¹⁸³ Während die Erwachsenen zwischen Abbild
und Wirklichkeit unterscheiden, gehen für das Kind diese beiden Berei-
che nahtlos ineinander über.

Wie lebendig für die Buben die Postkarte ist, zeigt sich an der über
sechs Seiten sich hinziehenden Beschreibung der Postkarte, bei deren
Lektüre man vergißt, daß es sich nur um eine Abbildung handelt, so daß
die Beschreibung selbst ein Zeugnis jener Phantasie wird, für die im
Roman die Flugmetapher steht. Die Beschreibung beginnt zunächst
durchaus als Beschreibung eines Bildes, es ist vom Betrachter, vom Vor-
dergrund, von "stark stilisiert und mit einem abweichenden Fluchtpunkt
gezeichneten Autos" die Rede, vom "Gewimmel der Passanten", welches
"durch hilflose, übertrieben stark die Raumentiefe verdeutlichende Strich-
mannchen" angedeutet sei.¹⁸⁴ Doch dann werden solche Hinweise immer
seltener, und man glaubt, die Realität und nicht ein Bild vor sich zu
haben, besonders wenn vom Blick die Rede ist, der über Balkone gleitet,
"auf denen da und dort mal dichter, mal weniger dicht gedrängt, Leute

¹⁷⁹ G. Meier, *Borodino*, S.61.

¹⁸⁰ R. Hünny, *F/ug*, S.83; vgl. auch S.79. Postkarten spielen auch eine grundlegende Rolle
in Claude Simons Roman *Histoire*.

¹⁸¹ R. Hünny, *Flug*, S.207.

¹⁸² R. Hünny, *F/ug*, S.208.

¹⁸³ R. Hünny, *Flug*, S.213.

¹⁸⁴ R. Hünny, *F/ug*, S.32.

Verwischung der Grenze zwischen Fiktion und Wirklichkeit

stehen, fliegengleich".¹⁸⁵ Der Leser vergißt um so mehr, daß es sich um die Beschreibung einer Postkarte handelt, als er nicht gewohnt ist, auf einer Postkarte eine solche Fülle von Details wahrzunehmen. Wie der Held von *Ruch* scheint sich hier einem Kurzsichtigen die Postkarte in unzählige Details aufzulösen. Ein Ende der Beschreibung wird denn auch herbeigeführt, weil die Sehfähigkeit nicht ausreicht, noch mehr zu erkennen, und eine Lupe die Karte in Rasterpunkte auflöst. Am Beispiel der Postkarte wird die letztlich sprachlich nicht erfassbare Vielfalt der Wirklichkeit thematisiert: je genauer man hinsieht, um so mehr Einzelheiten entdeckt man. Die Beschreibung der Postkarte wird zu einer Thematisierung des Schreibens, wie es Hanny versteht, überhaupt eines Schreibens, das der Komplexität der Wirklichkeit gerecht zu werden versucht, indem es dem Leser bewußt macht, daß auch noch so genaue, verschachtelte, weit gespannte Sätze im Grunde genommen immer nur eine Annäherung an die Wirklichkeit sein können.

Den virtuosesten Gebrauch des Übergangs vom Bild zur Wirklichkeit und umgekehrt macht zweifellos Christoph Geiser in seinem bisher letzten Roman *Das geheime Fieber*. Der Ich-Erzähler, fasziniert von Caravaggios 'Siegreichem Amor', in dem er die Liebe verhöhnt sieht, fragt sich, wie der Maler zu einer solchen Darstellung kommt, was ihn veranlaßt, auf die Suche nach Caravaggios Biographie und seinen Modellen zu gehen. Im Unterschied zu den biographischen Romanen eines Härtling, Hildesheimer oder Kühn geht es diesem Ich-Erzähler nicht darum, die Rekonstruktion der Biographie zu problematisieren, vielmehr gerät er immer mehr hinein in die Welt Caravaggios, die ihm immer realer wird, während seine eigene Welt immer irrealer, immer mehr zu einem Bild wird.

Typisch für diese ständigen Grenzüberschreitungen zwischen Kunst und Wirklichkeit ist, daß sich der homoerotische Betrachter von den Kunstwerken und nicht von den Männern seiner Umgebung verführen läßt. Diese nimmt er umgekehrt meistens als künstlich wahr. So sieht er die Soldaten vor dem Regierungsgebäude in Rom als "Zinnsoldaten", er kann nicht unterscheiden, "wer echt ist, <und> wer zum Film gehört".¹⁸⁶ Den vor ihm sitzende Besucher in einer Kirche nimmt er als Statue wahr:

"Ein *Torso*, von den Knien bis zum Haaransatz über dem ausrasierten Nacken, nackt die *Stümpfe* kriifiger Oberarme, der Rest ist weggebeugt (...). So bietet er sich dar; der Nacken für das Joch, den Rücken für die Schläge, die Hinterbacken preßt er schon zusammen, wie im Schmerz."¹⁸⁷

¹⁸⁵ R. Hanny, *Flug*, S.34.

¹⁸⁶ Chr. Geiser, *Das geheime Fieber*, S.54.

¹⁸⁷ Chr. Geiser, *Das geheime Fieber*, S.83. (Hervorhebung von R.Z.)

"Joch", "Schlage", "Schmerz" sind Bestandteile der Darstellung eines Martyriums. Der Taschenkamm in den Jeans weist den Leser aber darauf hin, daß es sich nicht um einen Martyrer handelt, sondern um einen Jugendlichen des späten 20. Jahrhunderts. Eine ähnliche Stelle ist jene, wo er gegen Ende seines Aufenthalts einen jungen "Mann im Rahmen des offenen Fensters" sieht, "vor einem Spiegelschrank, so daß ich ihn doppelt sehe (...) von vorne und hinten".¹⁸⁸ Der "Rahmen" deutet darauf hin, daß hier die Wirklichkeit als Bild wahrgenommen wird. Der Spiegel ermöglicht es, Körperteile zu sehen, welche man aus der gewöhnlichen Perspektive nicht wahrnehmen kann, genauso wie man auf den Bildern von Caravaggio mehr sieht, als eigentlich möglich wäre.¹⁸⁹

Caravaggios Bilder selbst scheinen die Grenze zwischen Realität und Kunstwerk überspielen zu wollen. Schon die Beschreibung des ersten Bildes, des 'Abendmahls in Emmaus' zeigt diese Eigenheit:¹

"Die Hände sind immer zu groß, ausgestreckt in den Nahraum. / Durch die Leinwand hindurchstößt die Hand in eine andere Welt."¹

Die Hand, die durch die Leinwand hindurch stößt, überspielt die Grenze zwischen der Kunst, welche durch die Leinwand repräsentiert ist, und der "anderen Welt", welche man als eine reale Welt sehen kann. Vom Früchtekorb auf demselben Bild heilt es, er müßte "nach den Regeln der Schwerkraft (...) längst von der Tischkante kippen, in die gegenwärtige Welt".¹⁹² Immer wieder scheinen Figuren "aus dem Bild heraus in die reale Welt" zu stürzen, wie z.B. beim 'Martyrium des heiligen Matthäus'¹⁹³ oder Saulus im Augenblick der Bekehrung.¹⁹⁴

In einer Grablegung, die als "das perfekte Bild"¹⁹⁵ bezeichnet wird, - offenbar, weil in ihm die Verbindung von realer Welt und Kunst zur vollkommenen optischen Illusion führt - wird der Kunstraum, dem Christus

¹⁸⁸ Chr. Geiser, *Das geheime Fieber*, S.185.

¹⁸⁹ "auch von seinem Hintern zeigt er genug, mehr als man eigentlich sehen dürfte, nach den Regeln der Zentralperspektive" (Chr. Geiser, *Das geheime Fieber*, S.40). Vgl. auch die Spiegel in Caravaggios Werkstatt (Chr. Geiser, *Das geheime Fieber*, S.122).

¹⁹⁰ Das eigentlich erste Bild ist der 'Siegreiche Amor', dieses wird aber vom Restaurator beschrieben.

¹⁹¹ Chr. Geiser, *Das geheime Fieber*, S.21f.

¹⁹² Chr. Geiser, *Das geheime Fieber*, S.24.

¹⁹³ Chr. Geiser, *Das geheime Fieber*, S.96: "Das Taufbecken (...) ist zum Grab geworden, Abgrund, in den alle zu stürzen drohen, aus dem Bild heraus in die reale Welt."

¹⁹⁴ "Aus dem dunklen Bildraum scheint er, rücklings noch weiter in die reale Welt hinauszustürzen." (Chr. Geiser, *Das geheime Fieber*, S.117)

¹⁹⁵ Chr. Geiser, *Das geheime Fieber*, S.144.

zugeordnet ist, der realen Welt des Grabes gegenübergestellt.¹⁹⁶ Der Kunstraum ist der Raum der Erlösung, während die reale Welt offensichtlich mit dem Tod gleichgesetzt wird. Biner der Gehilfen, welche Christus aus dem Grab heben, scheint "mit seinem angewinkelten Ellbogen geradezu aus dem Kunstraum in die Wirklichkeit vorzustößen". Ebenso stößt die "weltberühmte Grabplatte" "aus dem Kunstraum plastisch in die Wirklichkeit" vor.¹⁹⁸ Die perfekte Kunst ist zugleich jene, die die Grenze zwischen Kunst und Wirklichkeit, zwischen der Zweidimensionalität des Bildes und der Dreidimensionalität der Wirklichkeit verwischt. Diese "optische Tauschung"¹⁹⁹ erzeugt auf ähnliche Weise auch der Text, indem er die biographische Realität in ein Bild übergehen läßt und dieses Bild oft auch wieder mit der heutigen Realität in Verbindung setzt. So wird z.B. vom strengen Lehrmeister des jungen Caravaggio erzählt, unter dem er leidet:

"Ein tüglicher, erbitterter Kampf auf dem Zeichentisch. Ein blindwütiger Alter, den der rettende Himmelsknabe, der es natürlich besser weiß, wie alle Knaben, nur irritiert und der des Sündenbock, der schon treuherzig ins Messer blickt, gar nicht sehen will."

Die Beschreibung des taglichen Kampfes mit dem Lehrmeister geht unvermittelt über in die Beschreibung von Caravaggios Darstellung der Opferung Isaaks, wobei "der blindwütige Alte" sozusagen als Scharnier funktioniert zwischen der Welt der Wirklichkeit und jener der Kunst. Das Bild wird aber seinerseits zu Realität, wenn vorn Hirnrnalsknaben gesagt wird, er "wisse es besser wie alle Knaben", oder wenn "der Bub, splitter-nackt vomübergelegt, (...) um Hilfe schreit, jarnrnerlich, aus dem Bildrahmen heraus und von unten her, zu seinem späten Bewunderer aus der anderen Zeit, als nüsse ihm der recht geben und sich seiner erbarmen".²⁰¹

Bei der 'GeiBelung' scheint sich dann der Betrachter aus der andern Zeit tatsächlich der Figur zu erbarmen, indem er sie anspricht:

¹⁹⁶ "Im Augenblick der Transsubstantiation erhebt der Priester, mit der Gemeinde seiner Gläubigen im Grab der realen Welt, den Kelch, die Hostie, zum Körper des Erlösers, der in Licht der anderen Wirklichkeit des Kunstraumes der Erlösung, zu schweben scheint." (Chr. Geiser, *Das geheime Fieber*, S.145)

¹⁹⁷ Chr. Geiser, *Das geheime Fieber*, S.145.

¹⁹⁸ Chr. Geiser, *Das geheime Fieber*, S.146.

¹⁹⁹ Chr. Geiser, *Das geheime Fieber*, S.25.

²⁰⁰ Chr. Geiser, *Das geheime Fieber*, S.25.

²⁰¹ Chr. Geiser, *Das geheime Fieber*, S.25.

Problematisierung der Wirklichkeitsdarstellung

"Ein sinnloser Kampf, den du verlieren wirst; du vergrößerst den Schmerz, weil sie dicyberwaltigen müssen (...). Doch du kämpfst bis zum letzten Augenblick."

Wenn auf diese Weise das Bild lebendig wird, so wird auf der andern Seite auch immer wieder auf das Arrangement hingewiesen, so heißt es z.B.:

"Das Licht kommt nie aus dem Bildraum, sondern von außen, als Flash, der eine Szene beleuchtet, die gestellt ist, wie im Atelier eines Photographen oder auf der Bühne; alles ist sorgfältig inszeniert, mit realistischen Einzelheiten, zur Unterhaltung des Zuschauers."⁵

Ganz ähnlich heißt es bei der Beschreibung eines schlafenden Amor, der nach dem Ich-Erzähler tot ist:

"Ein ausgesetztes, verhungertes Kind, allein zurückgeblieben auf der leeren Bühne, nachdem man die andern Leichen fortgeschafft und die Scheinweifer gelöscht hat."

Geben hier Theater und Photographie die Metapher zur Beschreibung ab, so wird umgekehrt die Photographie eines nackten jungen Mannes wie ein Gemälde beschrieben:

"Male Nude (...); natürlich zeigt er dem Betrachter den Rücken, nur die Schulterpartie, eine Landschaft, von Licht und Schatten möglicherweise; Lichtstaub auf der Haut, Glanzlichter im Haarschopf (...) Chiarascuro."⁶

Je weiter der Text fortschreitet, um so mehr verwandelt sich die Wirklichkeit in Kunst. Als Caravaggio mit seinem Modell Spada eine Prostituierte besucht, sieht er sie als Judith, die Holofernes umbringt, beschrieben in der Sprache des 20. Jahrhunderts, die gewissermaßen den Abstand zwischen Caravaggio und dem Ich-Erzähler auflöst, so heißt es z.B.: "Das Blut sah er aus der Halsschlagader spritzen, wie Ketchup sah er es."²⁰⁶ Der Ich-Erzähler gibt auch an anderen Stellen die Gedanken von Caravaggio wieder, manchmal wie bei der Beschreibung der 'Kreuzigung Petri' sogar im Präsens, was den Abstand nochmals verringert. Caravaggio geht über den Gemüsemarkt und bemerkt einen Bauarbeiter:

²⁰² Chr. Geiser, *Das geheime Fieber*, S.171.

²⁰³ Chr. Geiser, *Das geheime Fieber*, S.41. (Hervorhebung von R.Z.)

²⁰⁴ Chr. Geiser, *Das geheime Fieber*, S.185. (Hervorhebung von R.Z.)

²⁰⁵ Chr. Geiser, *Das geheime Fieber*, S.48. (Hervorhebung von R.Z.)

²⁰⁶ Chr. Geiser, *Das geheime Fieber*, S.103.

Verwischung der Grenze zwischen Fiktion und Wirklichkeit

"Aus den Augenwinkeln sah er zunächst nur diesen Arsch, den Arsch eines jungen Bauarbeiters, in diesen braunen Pluderhosen (...) Der weiß ja nicht, wie das aussieht, denkt er, dem Publikum einen grell beleuchteten jungen Arsch hinknallen und den Dreck an den Fußsohlen daru. (...) Das sieht doch aus, denkt er, trüge der ein Kreuz und wäre schon zusammengebrochen unter der Last."

Wenn an dieser Stelle die Entstehung des Bildes durch die Gedankenwiedergabe noch deutlich gemacht wird, so ist das bei der Beschreibung der 'Madonna von Loretto' nicht mehr der Fall: wiederum geht Caravaggio durch Rom und trifft auf eine unter der Haustüre stehende Frau, eine Nachbarin:

"Sie lüchelt nicht; sie schaut ihn an, als blicke sie durch ihn hindurch auf einen anderen, Unsichtbaren hinter ihm. / Eine junge Frau, das Baby auf dem Arm, im Schatten des Hauseingangs, gegen den Rahmen der Tür gelehnt."

Das Bild wird ohne Einleitung, ohne Kennzeichnung, daß es sich um ein Bild handelt, beschrieben. Zu diesem Verwirrspiel des Lesers gehört, daß auch die Grenze zwischen den einzelnen Bildern überspielt wird. Man weiß oft nicht, gerade auch weil die Titel der Bilder nie genannt werden, ob man in einem konkreten Fall die Beschreibung desselben Bildes oder eines neuen Bildes liest. So ist z.B. in die Beschreibung des 'Konzerts' die Beschreibung eines Engels eingeflochten, welcher auf dem Bild 'Die sieben Werke der Barmherzigkeit' dargestellt ist. Wie oft wird auch die Beschreibung des 'Konzerts' von einer realen Szenerie ausgehend eingeführt: Der Kardinal, bei dem Caravaggio arbeitet, möchte nach einer Diskussion ein Konzert hören: "Vergessen wir die Nacht, beschließt der Kardinal, und freuen wir uns noch eine kurze Weile an der Sphärenmusik der Engel."²⁰⁹ Diese Engel werden noch näher beschrieben als "Unchristliche Engel; heidnische Eroten".²¹⁰ Die Figur im Zentrum, die nach dem Modell Mario genannt wird, "stimmt eben seine Laute".²¹¹ Die Laute stellt nun die Verbindung her zum Engel auf dem Bild 'Die sieben Werke der Barmherzigkeit': "Sanft, als würde der Körper immer leichter, schwebend, wie die vereinzelt, noch unentschiedenen Klinge der Laute im Raum, beginnt der Flug aus den Wolken."²¹² Ein Leser, der die beiden Bilder nicht vor sich sieht, wird nicht erkennen, daß der herunterschwebende Engel nicht auf dem 'Konzert' dargestellt ist, dies um so mehr als nach

¹⁹⁷ Chr. Geiser, *Das geheime Fieber*, S.119f.

²⁰⁸ Chr. Geiser, *Das geheime Fieber*, S.126.

²⁰⁹ Chr. Geiser, *Das geheime Fieber*, S.75.

²¹ Chr. Geiser, *Das geheime Fieber*, S.75.

²¹¹ Chr. Geiser, *Das geheime Fieber*, S.77.

²¹² Chr. Geiser, *Das geheime Fieber*, S.78. (Hervorhebung von R.Z.)

diesem Einschub weitere Teile des 'Konzerts' beschrieben werden wie z.B. die Violine.

Im Laufe des Textes verstärkt sich sowohl die Auflösung der Grenzen zwischen Bild und Realität wie auch die Identifikation des Ich-Erzählers mit Caravaggio. Bei der Beschreibung der 'Enthauptung des heiligen Johannes' erzählt der Ich-Erzähler Caravaggio in der Du-Form, was ihm geschieht. Caravaggio, der immer wieder in Kämpfe verwickelt ist, zieht wieder einmal sein Schwert:

"Du siehst wie in Rot getaucht den anderen vor dir, der nichts zu spüren scheint, nicht den Schmerz, die Schwäche, nicht die Wut (...) / Nein, diesen Spada wolltest du gewill nicht töten (...); der stolperte bloß, ohne Anzeichen von Angst oder Schwäche (...) / Der Kopf vor deinen Füßen; das Gesicht liegt auf der Wange, der Mund ist leicht geöffnet (...) / Die Blutlache, die sich rasch ausbreitet auf dem Pflaster, halbkreisförmig, wie ein großes verschmiertes C, trägt deine Handschrift. (...) / Jetzt bist du ein Mörder...!"²¹

Die 'Enthauptung des Johannes' ist das einzige Bild von Caravaggio, welches eine eigenhändige Unterschrift trägt.²¹ Während an den anderen Stellen der Maler Caravaggio in der Realität ein Bild sieht, produziert er an dieser Stelle ein Bild in der Realität, Realität und Bild sind nicht mehr auseinanderzuhalten, ebensowenig wie der Ich-Erzähler und die Figur des Caravaggio. So geht denn der Text immer wieder in inneren Monolog über oder in Ausrufe, von denen man nicht weiß, ob sie vom Ich-Erzähler oder von Caravaggio stammen:

"Die Menschheit erlösen - durch Schonhygiene? / Nichts kann ich mehr sehen, nicht mehr sprechen, kaum mehr atmen."²²

Auf diese Weise geht es über mehrere Seiten. Nach diesem Höhepunkt der Identifikation kehrt der Text zum Ich-Erzähler zurück, der kein anderes Interesse mehr zu haben scheint, als die Bilder von Caravaggio zu sehen, die Realität ist ihm abhanden gekommen, er sieht zwar die Knaben, die ihn umgeben, doch er interessiert sich nur für den einen, für den Amor, den er dann als "Attrappe" bezeichnet.²¹⁶ Wie Caravaggio scheint auch dem Ich-Erzähler "nur Kunst noch" zu bleiben.²¹⁷

Es scheint mir bezeichnend zu sein, daß in allen Romanen, wo Bilder eine Rolle spielen, die Kunst über die Realität dominiert. Der Roman will Kunst sein und seinen Kunstcharakter auch gar nicht verleugnen.

²¹³ Chr. Geiser, *Das geheime Fieber*, S.174f.

²¹⁴ Vgl. Chr. Geiser, *Das geheime Fieber*, S.20: "'F Michel A' - ins Blut geschrieben".

²¹⁵ Chr. Geiser, *Das geheime Fieber*, S.176.

²¹⁶ Chr. Geiser, *Das geheime Fieber*, S.211.

²¹⁷ Chr. Geiser, *Das geheime Fieber*, S.203.

III. ERZÄHLMODUS

1/LI. Die Glaubwürdigkeit des Erzählers

1/LI.1. Der Vertrag mit dem Leser

Die Problematisierung der Wirklichkeitsdarstellung hängt aufs engste mit der Art zusammen, wie der Erzähler dem Leser den Stoff vermittelt. Man kann sagen, daß im realistisch-wahrscheinlichen Roman der Erzähler einen stillschweigenden Vertrag mit dem Leser abgeschlossen hat, der etwa beinhaltet, daß der Erzähler dem Leser eine sinnvolle Geschichte erzählt, daß er ihm die Wahrheit sagt, daß er ihm alle relevanten Informationen liefert und daß er ihm so viel Informationen wie nötig liefert, aber nicht mehr als nötig.¹ Die Äußerungen eines Erzählers, der sich an diese Regeln hält, werden vom Leser als wahr rezipiert. In einer Untersuchung zu Wahrheit und Authentizität in narrativen Texten stellt L. Dolezel fest, daß der Er-Erzähler, der keine Figur der dargestellten Welt ist,² zum vornherein die Autorität besitzt, die allem, was er äußert, Authentizität bzw. Glaubwürdigkeit verleiht.³ Von daher läßt sich die ausgesprochene Vorliebe des realistisch-wahrscheinlichen Romans für diese Erzählform erklären. Ein Ich-Erzähler, der der dargestellten Welt angehört, ist zum vornherein weniger glaubwürdig. Es gibt jedoch eine Reihe von Verfahren wie z.B. die Übereinstimmung mehrerer Zeugen oder die Quellenfiktion, welche die Glaubwürdigkeit erhöhen. Im Roman des 20. Jahrhunderts wird dagegen, wie Dolezel vermutet, die Autorität des Erzählers baufig untergraben.⁴ Der Beglaubigungsakt läuft ins Leere, indem er als literarische Konvention entlarvt wird. Dies ist besonders auffällig in Robbe-Grillet's Roman *La Maison de rendez-vous*. In einer ersten Vorbemerkung heißt es, der Roman könne in keiner Weise als

¹ Zur Idee, Gattungen über einen Vertrag zu definieren, siehe Ph. Lejeune, *Le Pacte autobiographique*, und Michel Matthieu-Colas, *Récit et vérité*. Die angeführten Kriterien der Qualität und Quantität entstammen den Griceschen Konversationsregeln.

² In der Terminologie von Genette handelt es sich um den extradiegetisch-heterodiegetischen Erzähler (s. G. Genette, *Discours du récit*, S.255). Vgl. auch unten S.66f. und Anm.31.

³ L. Doleze *Truth and Authenticity in Narrative*, S.12ff.

⁴ L. Dolezel schreibt: „I am convinced that the narrator without authentication authority is a very important factor in many modern narratives, including novels by Kafka, Beckett and others; this intuitive assumption needs, of course, confirmation by thorough research into the semantics of the modern novel.“ (*Truth and Authenticity*, S.22.) Ein Beitrag zu dieser Untersuchung soll im folgenden geliefert werden.

⁵ Siehe dazu L. Doleze *Mimicry and Possible Worlds*, S.291 zu den self-voiding texts.

Dokument über die Lebensweise in Hong-Kong gelesen werden, und es folgt der uns aus vielen Romanen, die gerade einen Realitätseffekt erreichen wollen, satbsam bekannte Satz: "Toute ressemblance, de décor ou de situations, avec celui-ci <le territoire de Hong-Kong> ne serait que l'effet du hasard, objectif ou non." Auf der Rückseite wird diese Aussage widerrufen durch folgende Bemerkung:

"Si quelque lecteur, habitué des escales d'Extrême-Orient, venait à penser que les lieux décrits ici ne sont pas conformes à la réalité, l'auteur, qui y a lui-même passé la plus grande partie de sa vie, lui conseillerait d'y revenir voir et de regarder mieux: les choses changent vite sous ces climats."

Mit diesen widersprüchlichen Bemerkungen weigert sich der Autor, die im folgenden dargestellte Welt zu beglaubigen, ihr Authentizität zu verleihen.

Als eine Ablehnung eines Vertrags mit dem Leser kann man auch den Titel des ersten Kapitels von Musils Roman *Der Mann ohne Eigenschaften* interpretieren, welcher lautet "Woraus in bemerkenswerter Weise nichts hervorgeht", so daß sich der Leser fragen muß, warum ihm denn das überhaupt erzählt wird,⁶ denn der Leser darf erwarten, daß ihm nur Relevantes erzählt wird, insbesondere im ersten Kapitel eines Romans. Ich habe an anderer Stelle gezeigt, wie sehr auch Kafka gegen diese Regeln der Informationsvermittlung verstößt,⁷ so daß der Leser im Laufe des Textes immer unsicherer darüber wird, welches eigentlich das Hauptthema ist, bzw. welche Informationen relevant und welche irrelevant sind.⁸ Dazu kommt, daß die Informationsvermittlung häufig durch Figuren geschieht, denen jede Glaubwürdigkeit fehlt. So erhält z.B. Josef K im *Prozeß* und mit ihm der Leser die Informationen über das Gericht ausschließlich von Personen, wie dem Gerichtsdieners, dem Advokaten und dem Maler Titorelli, die offensichtlich eigene Interessen verfolgen und nur einen beschränkten Einblick in den Aufbau und das Funktionieren des Gerichts zu haben scheinen. Schon 1950 stellte N. Sarraute fest, daß "das Zeitalter des Argwohns" angebrochen sei, daß Autor und Leser einander milltrauen.⁹

⁶ Vgl. oben S.12ff.

⁷ Siehe R. Zeller, *Kafkas Urteil im Widerstreit*, S.175f. Vgl. auch R. Zeller, *Advokatenkniffe*, S.562.

⁸ Vgl. zu diesem Problem U. Eco, *Lector in fabula*, S.92.

⁹ N. Sarraute, *Das Zeitalter des Argwohns*: "Nicht nur der Romanfigur milltrauen sie beide <der Autor und der Leser>, sondern - durch sie hindurch - auch einander." (S.84)

Lüge und Lügner im modernen Roman

III.2. Lüge und Lügner im modernen Roman

Eine besondere Variante dieses Verstoßes gegen den Vertrag zwischen Autor und Leser stellt die Lüge dar. Schon in einem frühen Aufsatz stellte A. Robbe-Grillet fest:

"Alles geschieht (...), als ob das Falsche - das heißt zugleich das Mögliche und das Unmögliche, die Hypothese, die Lüge usw. - eines der privilegierten Themen der modernen Fiktion geworden wäre. Eine neue Art von Erzähler ist dabei entstanden: es ist nicht nur ein Mensch, der die Dinge beschreibt, die er sieht, sondern gleichzeitig der, der die Dinge um sich herum erfindet und die sieht, die er erfindet. Sobald diese Erzählerhelden anfangen, auch nur ein wenig 'Personen' zu ähneln, werden sie unverzüglich zu Lügnern, Schizophrenen oder von Halluzinationen Heimgesuchten."¹

Robbe-Grillet's Romane sind, wie G. Genette feststellt, "nichts oder fast nichts anderes (...) als das von (...) dem Ehemann in *La Jalousie*, dem Soldaten des *Labyrinthe*, den Liebenden in *Marienbad* oder der *Immortelle* wahrgenommene, wiedererinnerte, eingebilddete, manchmal getraumte, oft *erlogene* Universum".¹¹ Natürlich kann auch der Held eines realistischen Romans lügen, man denke nur an den Grünen Heinrich und seine Lügenchichten. Dort wird aber die Lüge sogleich als Verstoß gegen die *réalité* - Qualität gekennzeichnet. Der Leser ist nie im Zweifel, was wahr und was falsch ist. Ähnlich wird die Lüge von Frisch in *Stiller* und in *Mein Name sei Gantenbein* verwendet. Nicht nur Stillers Aussage, daß er nicht Stiller sei, ist eine Lüge, sondern Stiller erfindet darüber hinaus abenteuerliche Heldengeschichten für den Gefängniswärter, die ihm dieser glaubt. Der Leser jedoch fällt auf diese Lügen ebensowenig herein wie in *Mein Name sei Gantenbein*, wo immer darauf aufmerksam gemacht wird, wenn Lila oder Gantenbein in der Rolle des Philemon lügen.¹² Die Lüge dient hier nicht dazu, die Wahrnehmung und Darstellung der Wirklichkeit zu problematisieren, sondern die gesellschaftliche Wirklichkeit zu entlarven. Sie steht damit in der Tradition eines Schnitzler oder Wedekind. Die Lüge, wie sie im Nouveau Roman und vorher schon etwa von Kafka und Walser gebraucht wurde, hat dagegen schon deswegen eine ganz andere Funktion, weil meistens im einzelnen gar nicht festgestellt werden kann, ob nun gelogen

¹⁰ A. Robbe-Grillet, *Vom Realismus zur Realität*, S.189.

¹¹ G. Genette, *Erstarrter Taumel*, S.82. Vgl. auch R. Barthes in bezug auf *Le Voyeur*: "Es handelt sich also weniger um einen Voyeur als um einen Lügner." (*Literatur buchstäblich*, S.43)

¹² Z.B. behauptet Lila, sie sei beim Coiffeur gewesen, Gantenbein sieht aber, daß sie nicht gewesen ist. Von Philemon heißt es an mehreren Stellen, er lüge, z.B. auf S.181 oder S.176: "<Philemon> hat nicht gewußt, wie unbefangen er lügen kann."

wird oder nicht, sondera sie dient eben dazu, eine allgemeine Aura des Verdachts auszubreiten. Zu den frühesten Autoren, welche eine Vorliebe für das Falsche und die Lüge haben, gehört Kafka.¹³ Seine Figuren lügen fast alle. So lügt z.B. der eine Warter in der Prügelszene im *Prozeß*, wenn er sagt, seine Braut warte auf ihn.¹⁴ Von Titorelli nimmt Josef K. an, daß er "gewiß auch lügt",¹⁵ bei der Türhüter-Geschichte schließlich stellt K. fest: "Die Lüge wird zur Weltordnung gemacht."¹⁶ Gerade die Türhüter-Geschichte zeigt, daß es keine kompetenten Interpreten gibt und somit auch keine Instanz, welche die Wahrheit kennt, sondera es gibt nur Auffassungen darüber, wie die Geschichte gerneint sein könnte. Im *Schloß* behauptet K., dvermesser zu sein. Im *Urteil* wirft der Vater dem Sohn vor, "falsche Bnefchen" nach Rußland zu schreiben, während er selbst Dinge behauptet, ~~von denen~~ der Leser erkennen muß, daß sie falsch sind.¹⁷ Auch Robert Walsers Helden haben eine Vorliebe für die Lüge, so bat z.B. Joseph ~~Marti~~ die Richtigkeit von Rechnungen in englischen Pfund bestätigt, obwohl er gar nicht in englischen Pfund rechnen kann, was als "lügnerische Bestätigung" bezeichnet wird.¹⁸ Bei Tobler gelingt es Marti, perfekte Geschäftsbriefe zu schreiben, welche die wahren finanziellen Verhältnisse von Tobler verdecken. Frau Tabler schilt einrnal Joseph, weil er ihr gegenüber die wahren Verhfiltnisse der Firma Tobler vertusche.¹⁹ Von den Helden des Romans der sechziger Jahre ist wohl Otto F. Walters *He" Tourel* der erste einer Reihe von lügenden Figuren, elche vorgeben, eine Richtigstellung geben zu wollen, in Wirklichkeit aber die Wahrheit auf undurchsichtige Weise vertuschen. Taurel, der offenbar irgendeinen Aufstand angezettelt und seine Fotomodelle rnillbraucht bat, behauptet, das Opfer von Lügen und Verleumdungen zu sein. An einer Stelle reflektiert Taurel über die Bedingungen, welche Lügen erzeugen:

"Schlimmer wird's, wenn (...) nur eine Seite dargestellt und ais das Ganze ausgegeben wird. Das Resultat ist die Lüge (...). Albert sagte einmal: wenn wir

13 Zum falschen Detail bei F. Kafka s. A. Robbe-Grillet, *Vom Realismus zur Realitiit*, S.189f.

14 F. Kafka, *Der Prozeß*, S.79.

15 F. Kafka, *Der Prozeß*, S.117.

16 F. Kafka, *Der Prozeß*, S.188.

17 So behauptet der Vater z.B., der Sohn schließe sich im Büro ein, um seine Briefe nach Rußland zu schreiben, während er sie in seinem Zimmer schreibt.

18 R. Walser, *Der Gehülfe*, S.22.

19 R. Walser, *Der Gehülfe*, S.164.

Lüge und Lügner in modernen Roman

alle uns beschränkten und jeden Satz mit dem Wort 'möglicherweise' beginnen würden, der Anfang des Weltfriedens wäre gemacht."²⁰

Obwohl Tourel selbst sich nicht an diese Regel hält, sondern seine Sicht der Dinge als die richtige darstellt, wird durch diese Reflexion deutlich, daß eigentlich nur das hypothetische, multiperspektivische Erzählen nicht lügt, oder umgekehrt gesagt, daß jede einseitige Sicht notwendig zur Lüge führt.

Nur ein Jahr nach *He* erschien Loetschers Roman *Abwasser. Ein Gutachten*, welches vom Abwasserinspektor als Rechtfertigung seines Verhaltens während eines Aufstands abgefaßt ist. Gerade weil Rechtfertigungen nicht in ein Gutachten gehören und also gegen die Regeln der Textsorte verstoßen, wirken sie verdächtig.²¹ Ähnlich verhält es sich mit dem "Bericht", den Reto Hannys Held in *Ruch* schreiben will, auch ihm fehlt die Objektivität. Der Bericht wächst sich immer mehr zu einem Bandwurm aus, in dem sich Phantasie und Wirklichkeit vermischen und der so viele Abschweifungen enthält, daß dem Leser immer unklarer wird, was nun eigentlich Gegenstand und Absicht des Berichts ist.

Die brillianteste Lügnerin unter den Helden meines Korpus ist aber zweifellos Tante Esther in O.F. Walters *Zeit des Fasans*. Wie die anderen Lügner, ist sie interessierte Partei. Es geht ihr darum, ihrem Neffen Thom die Wahrheit über den Tod seines Vaters und die Schuld der Mutter, sowie überhaupt über die Vergangenheit, zu vermitteln. Sie produziert dabei, wie ich oben gezeigt habe,²² ein unentwirrbares Gemisch an Wahrheit, Phantasie und Lügen.

Das Element der Lüge macht aus allen diesen Figuren, seien sie nun Gutachter, Berichterstatter oder wie Tante Esther eine Art von Historiker, Dichter, die die Wirklichkeit erfinden. Matthias Zschokke führt in seinem *Max* geradezu einen lügenden Schriftsteller ein. Der Schriftsteller hält sich in seiner Fabulierlust immer wieder zurück: "Ich darf nicht einfach Geschichten erzählen", denn "durch Eingriffe von außen (...) wird jede Geschichte so geschüttelt und zerfetzt, daß es gelogen ist".²³ Später gibt er dann zu: "Jetzt hatte ich beinahe gelogen. Ich habe schon oft gelogen."²⁴ Nicht nur der Schriftsteller, sondern auch sein Held lügt:

²⁰ O.F. Walter, *Herr Tourel*, S.168. Zur Lüge vgl. auch die Stelle S.292.

²¹ Ein Gutachten hat objektiv zu sein und darf deshalb keine Hinweise auf die Subjektivität und Interessen des Verfassers enthalten.

²² S. oben S.25f.

²³ M. Zschokke, *Max*, S.63.

²⁴ M. Zschokke, *Max*, S.139.

"Ich könnte Max' Briefe nehmen, drei zum selben Thema, einen an seinen Bruder, einen an seine Eltern und einen an seinen verehrten Freund. Dann würden sie sehen, wie er lügt, wie er sich chamiileonartig verwandelt."

Diese Stelle macht indirekt darauf aufmerksam, daß wir alle lügen, denn jeder von uns wählt seine Nachrichten je nach Adressat anders aus. Am Ende des Romans in einem P.S. wird eine Art Utopie entworfen, wo es keine "Lügenschriften" mehr gäbe, wo man sich nicht mehr nach den Clichés und vorgeformten Auffassungen richten würde, wo eine allgemeine Respektlosigkeit um sich griffe. Die Lüge, das Falsche wird von Zschokke als Eigenheit einer uneigentlichen Welt gesehen, einer Welt, in der, wie Musil sagen würde, sowieso nur noch "seinesgleichen geschieht". Die Lüge ist also nicht irgendeine zufällige Erscheinung des modernen Romans, sondern sie hat zutiefst mit seiner Weltauffassung und -darstellung zu tun.

III.2. Die /n.stabilität der Äußerungsinstanz

//12.1. Das Schwanken zwischen /ch- und Er-Erzähler

Eines der Mittel, um den im Realismus gültigen Vertrag zwischen Text-Produzent und Rezipient in Frage zu stellen, ist die Instabilität der Äußerungsinstanz.²⁶ Im realistischen Roman wird, wenn es sich nicht um eine Erzählung mit einer Figur als Erzähler handelt, jede Markierung der Äußerungsinstanz sorgfältig vermieden: der Text scheint sich selbst zu erzählen. Dagegen: der neue Roman liebt es, wie ich oben (S.33ff.) gezeigt habe, die Äußerungsinstanz zu markieren, nur so kann sie auch destabilisiert werden. Am Beispiel von Butors *Degrés* hat Jean Ricardou die Destabilisierung des Erzählers sehr genau beschrieben. Der Roman wird zunächst von Pierre Vernier erzählt, dieser macht sich an einer bestimmten Stelle bewußt, daß seine Darstellung unvollständig ist, er beginnt daher, so zu erzählen, als ob sein Neffe der Erzähler wäre, später wird Vernier krank und ein Kollege erzählt den Text zu Ende:

"Ainsi, le personnage initialement le plus solide, le narrateur qui envisage de constituer l'univers complexe qui l'entoure, est-il peu à peu dépossédé de sa santé et de son pouvoir caractéristique: celui de raconter. Il était le personnage ordonnateur d'un récit: il devient personnage dans un récit dont il ne sait plus qui l'ordonne. A la fin, et ce sont même les deux derniers mots du livre, dans un ultime sursaut il interroge: 'Qui parle?'"

²⁵ M. Zschokke, *Max*, S.118.

²⁶ Dieselbe Beobachtung macht V. Mistacco, *Reading Nouveau Romans*, S.381.

²⁷ J. Ricardou, *Le nouveau Roman existe-t-il?*, S.14f.

In einer Diskussion über das Problem des Erzählers im Nouveau Roman sagt Robbe-Grillet, daß er sich immer mehr für den Erzähler interessiere:

"La question 'qui parle?' a envahi tout le champ du récit: ^{ne} ^{personnage} devient un interrogateur puis un répondeur puis un scripteur.

Es entsteht das, was Ricardou "les narrateurs flottants"²⁹ genannt hat. Auch im realistischen Roman kann die Erzählung auf verschiedene Personen verteilt sein, die je ein Stück des Geschehens erzählen, wie es z.B. in C.F. Meyers *lürig Jenatsch* der Fall ist. Das Kennzeichen dieser Art von Erzählung ist aber, daß das Verhältnis vom Erzähler zu seiner Geschichte fix ist: ein Erzähler erzählt nur eine Geschichte, während im Nouveau Roman ein Erzähler widersprüchliche Geschichten erzählen kann. Ricardou nennt den Fall von Robbe-Grillet's *La Jalousie*, wo aus der Perspektive des Ehemannes verschiedene Versionen erzählt werden. Aus meinem Korpus könnte man Bichsels *Jahreszeiten* nennen, wo ebenfalls widersprüchliche Versionen z.B. über Kieninger erzählt werden, wobei es gerade diese Widersprüche sind, die die Glaubwürdigkeit des Erzählers untergraben.

Wenn wir es im Fall von Bichsels *Jahreszeiten* noch mit einem, wenn auch nicht sehr glaubwürdigen, Schriftsteller-Erzähler zu tun haben, so gibt es auch den Fall, daß wir keinen spezifischen Erzähler haben. Dies ist u.a. dann der Fall, wenn ein homodiegetischer und ein heterodiegetischer Erzähler miteinander abwechseln.³⁰ Der Wechsel zwischen Ich und Er ist darum irritierend, weil er eine an sich unüberschreitbare Grenze überschreitet, nämlich diejenige zwischen einem Erzähler, der der erzählten Welt angehört, und einem Erzähler, der ihr nicht angehört: Genette schreibt zu diesem Problem:

"L'adoption d'un *je* pour désigner l'un des personnages impose mécaniquement et sans aucune échappatoire la relation homodiegetique, c'est-à-dire la certitude que ce personnage est le narrateur; et inversement, mais tout aussi rigoureusement, l'adoption d'un *il* implique que le narrateur n'est pas ce personnage."³¹

²⁸ Nouveau Roman, hier, aujourd'hui, Bd.2, S.165.

²⁹ J. Ricardou, Pour une Théorie du nouveau roman, S.256.

³⁰ Vgl. L. Doleze Mimesis and Possible Worlds, S.491, der den Wechsel zwischen Ich- und Er-Erzähler zu den Verfahren zählt, die den Beglaubigungsakt unterlaufen.

³¹ G. Genette, Nouveau Discours, S.71f. Vgl. auch D. Cohn, Nouveaux nouveaux Discours du récit: "je continue à insister fermement, (...) sur la discontinuité entre les formes homodiegetiques et hétérodiegetiques du côté de l'actuel". (...) Dans la Route des Flandres et dans bien d'autres romans modernistes, on assiste à des jeux tout aussi évidents sur l'effacement de la personne, dans une transgression délibérée de ce qui constitue (...) la logique fondamentale de la référence personnelle." (S.104)

Jean Ricardou führt für diesen Wechsel ein Beispiel aus *La Maison de rendez-vous* von Robbe-Grillet an, wo ständig zwischen Ich und Er gewechselt wird. Am Anfang des Romans erzählt ein Ich, wie es vor der Villa der Lady Ava angekommen ist, durch den Park zum Haus spaziert ist und so weiter. Nach ungefähr einem Drittel des Buches werden dieselben Ereignisse nochmals erzählt, nun aber von einer Figur, nämlich von Johnson, der von einem Polizisten verhört wird. Johnsons Ausführungen werden in direkter Rede in Anführungszeichen wiedergegeben.³² Nach einem Abschnitt wird plötzlich das Wort an das Ich abgegeben, welches nun zunächst zusammenfassend, dann in direkter Rede ohne Anführungszeichen weiter erzählt, bzw. sich weiter befragen läßt,³³ so daß sich der Leser fragen muß, wer erzählt, Johnson oder das Ich? Durch diese Frage wird zugleich die Identität der Figur in Frage gestellt.

Als einer der ersten im Korpus der von mir behandelten Autoren bat Frisch den Wechsel zwischen Ich und Er in *Stiller* verwendet. Jedoch führt dieser Wechsel im Gegensatz zu Robbe-Grillet's Verwendung desselben Verfahrens nicht zu einer völligen Verwirrung des Lesers, weil er psychologisch motiviert ist. Das Ich, welches am Anfang des Romans behauptet, "Ich bin nicht Stiller!", muß, um diese Fiktion aufrecht zu erhalten, in der dritten Person von Stiller reden. Wir haben es hier also nicht mit narrateurs flottants zu tun, denn der Erzähler ist und bleibt im ganzen Roman derselbe, eben der seine Identität leugnende Stiller. Wir haben es hier eigentlich mit einer Autobiographie in der dritten Person zu tun.³⁴

In *Mein Name sei Gantenbein* spielt Frisch ebenfalls mit dieser Möglichkeit. Wenn es sich hier auch nicht um eine fiktive Autobiographie handelt, sondern um das Spiel mit wechselnden Rollen, so ist der Wechsel von Ich zu Er und umgekehrt doch realistisch motiviert. Das Ich stellt sich vor, wie es sich als Gantenbein verhalten würde, bzw. was man von ihm

³² "Je vais donc essayer maintenant de raconter cette soirée chez Lady Ava (...) Je suis arrivé à la Villa Bleue, vers neuf heures dix, en taxi. (...) Comme j'avais l'impression d'être un peu en avance, c'est-à-dire de me trouver parmi les premiers invités à franchir la porte (...) j'ai préféré de ne pas entrer tout de suite." (A. Robbe-Grillet, *La Maison de rendez-vous*, S.18.) Vgl. die Erzählung von Johnson: "Johnson, (...), commence aussitôt le récit de sa soirée: 'Je suis arrivé à la Villa Bleue vers neuf heures dix, en taxi.'" (A. Robbe-Grillet, *La Maison de rendez-vous*, S.70f.)

³³ "Je passe aussi sur le bruit des insectes, déjà signalé et sur la description des statues. J'en arrive tout de suite à la scène de rupture entre Lauren et son fiancé. Et, comme le lieutenant me demande le nom de ce personnage (...) je réponds à tout hasard qu'il s'appelle Georges." (A. Robbe-Grillet, *La Maison de rendez-vous*, S.70f.)

³⁴ Zu dieser Erscheinung siehe die treffende Beschreibung von G. Genette: "Les textes ou énoncés de ce genre me semblent constituer (...) des cas de dissociation fictive, ou figurale, entre les instances auctoriale, narrative et actoriale: on sait ou l'on devine que le héros 'est' l'auteur, mais le type de narration adopté feint que le narrateur ne soit pas le héros." (G. Genette, *Nouveau Discours*, S.72).

als Gantenbein erwartet. So wird z.B. am Anfang das Erwerben der Blindenbrille, welche erst die Gantenbein-Rolle ermöglicht in der Ich-Form beschrieben, der anschließende Spaziergang von Gantenbein in der Er-Form, weil das Ich hier noch Mühe bat mit seiner Gantenbein-Rolle; später schlüpft es immer mehr in diese Rolle, so daß ganze Passagen der Gantenbein-Rolle in der Ich-Form erzählt werden können, so z.B. die Episode, wie Gantenbein die von einem fremden Herrn begleitete Lila am Flughafen abholt,³⁵ oder wie er mit ihr Kleider einkaufen geht.³⁶ Wenn in diesen Passagen Gantenbein in der dritten Person auftritt, so heißt das, daß er die Rolle spielt, die ihm die Umgebung zugedacht bat, dies wird besonders deutlich in jenem Abschnitt, wo das Ich sich vorstellt, Lila sei eine drogensüchtige Contessa, die meistens nicht zum Mittagessen erscheint, der Diener tut aber so, als ob sie auch anwesend wäre, was er kann, weil er Gantenbein als Blinden ernst nimmt:

"Und es wird alles getan, damit Gantenbein sich nicht verdrießt, damit er nicht merke, daß er sich wieder allein an den Tisch setzt; (...) der Diener (...) versaumt nichts, um die Gegenwart der Contessa, die Gantenbein nicht sieht, wenigstens hörbar zu machen."³⁷

Sobald jedoch vom Sehenden die Rede ist, wechselt der Text zum Ich:

"Gantenbein redet weiter, ich sehe, wie Antonio wieder das Glas der schlafenden Contessa nimm um es auszutrinken; anders kann er es ja nicht nachfüllen, ich verstehe."

Durch diesen Wechsel gelingt es Frisch, dem Leser das Rollenspiel als solches ständig gegenwärtig zu halten. Enderlin dagegen kommt nur in der dritten Person vor. Enderlin ist derjenige, der die andere Variante des Ichs realisiert, eine Variante, die das Ich für sich ablehnt. Während das Ich gespannt ist auf die Reaktionen von Gantenbein³⁸, kann es die Zukunft von Enderlin voraussehen und ihm erzählen: "Früher oder später kommt der Tag, wo Ihr 'I'llt, was reden."⁴⁰ "Zehn Jahre (...). Da ruht Ihr nun also, ein Paar mit liebstoten Körpern allnachtlich im gemeinsamen Zimmer."⁴¹ Das Ich will, daß Langeweile und Müdigkeit in der Ehe um

³⁵ M. Frisch, *Mein Name sei Gantenbein*, S.82ff.

³⁶ M. Frisch, *Mein Name sei Gantenbein*, S.91ff.

³⁷ M. Frisch, *Mein Name sei Gantenbein*, S.212.

³⁸ M. Frisch, *Mein Name sei Gantenbein*, S.215.

³⁹ Z.B. "Ich bin ja gespannt; nicht auf das Modell, aber auf das Urteil von Gantenbein." (M. Frisch, *Mein Name sei Gantenbein*, S.92)

⁴⁰ M. Frisch, *Mein Name sei Gantenbein*, S.127.

⁴¹ M. Frisch, *Mein Name sei Gantenbein*, S.133.

sich greifen werden. Enderlin bleibt der fremde Herr, dessen Rolle das Ich nicht übertreten will, weil sie keine Alternative zu seiner eigenen Rolle bietet, weil sie zu den bekannten Verhaltensmustern führt. 1 Enderlin bat in bezug auf das Ich denselben Status wie für Stiller die Rolle, die er ablehnt und von der er daher in der dritten Person schreibt. Der Wechsel von Ich zu Er kann also als mehr oder weniger starke Identifizierung mit den vorgestellten Rollen interpretiert werden.⁴² Das Ich im *Gantenbein* ist, so viele Rollen und Geschichten es sich auch ausdenkt, mit sich selbst identisch, auch wenn der Leser es nur als weillen Fleck wahrnehmen kann. Auch in *Montauk* wird die Identität der Figur, die bald als "ich", bald als "er" erscheint, nicht in Frage gestellt, die Aufspaltung dient vielmehr ähnlich wie in *Stiller* dazu, Abstand zu nehmen vom andern Teil des Ichs, welches in diesem Fall im Gegensatz zu *Stiller* dasjenige der Gegenwart ist.⁴³ Auch wenn der Wechsel zwischen Ich und Er bei der Lektüre noch so sehr befremdet, er ist psychologisch erklärbar und führt zu keiner Auflösung der Person. Dies gilt z.B. für Otto F. Walters Romane nicht mehr.

In Walters Romanen *Das Staunen der Schlafwandler am Ende der Nacht* und *Zeit des Fasans* ist der Wechsel zwischen homodiegetischem und heterodiegetischem Erzähler ästhetisch motiviert. So sagt denn auch Wander schon sehr früh in einem fiktiven Gespräch, das er mit seiner Leserin Ruth führt:

"Und verstehen Sie, ob Sie in einem Text Ich sagen oder Er, oder Sie, ist eine methodische Frage. Eine Frage nach dem Grad an Subjektivität, den Sie erreichen wollen.

Die Wahl des Erzählers hängt weniger von seiner Stellung in der dargestellten Welt ab als davon, wie subjektiv, oder mit Dolezel konnten wir auch sagen wie glaubwürdig, die dargestellte Welt erscheinen soll.⁴⁵ Die Er-Erzählung im Roman *Das Staunen der Schlafwandler* wirkt objektiver, glaubwürdiger, obwohl an vielen Stellen im Hinblick auf die Perspektive kein Unterschied zur Ich-Erzählung besteht. So konnte z.B. das zweite Kapitel problemlos von der dritten in die erste Person transponiert werden, weil das Kapitel vollkommen auf Wander fokalisiert ist. Ein Satz wie: "Wander spürte, der Alkohol begann, in seinem Hirn diese leichte Überhitzung zu produzieren. Sekundenlang sah er Ruth und Schorsch

⁴² S. dazu G. Zeltner, *Das Ich ohne Gewähr*, S.60.

⁴³ Diese Parallele und Differenz wurde auch von G. Zeltner bemerkt (*Das Ich ohne Gewähr*, S.68).

⁴⁴ O.F. Walter, *Das Staunen der Schlafwandler*, S.35.

⁴⁵ S. auch L. Dolezel, *Mimesis and Possible Worlds*, S.491.

durch vorüberwehende Tüllvorhänge",⁴⁶ könnte ohne weiteres umgewandelt werden in: "Ich spürte, der Alkohol begann, in meinem Hirn diese leichte Überhitzung zu produzieren." Der Gebrauch von Ich- und Er-Form hat aber nicht nur mit der Wahrheit und Glaubwürdigkeit des Dargestellten zu tun, sondern auch mit dem Grad der Fiktionalität. Denn, obwohl die Ich-Form einen geringeren Grad an Glaubwürdigkeit hat, so hat sie andererseits die Struktur der Wirklichkeitsaussage,⁴⁷ während die Kombination von dritter Person und Präteritum zum vornherein fiktional wirkt. Durch den Wechsel zwischen der einen Realititseffekt erzeugenden Ich-Form und der fiktionserzeugenden Er-Form ist der im Roman thematisierte Übergang von Realität in Fiktion und umgekehrt ständig präsent. Der Leser wird so fortwährend mit der Frage konfrontiert, ob er *wirkliche* oder vom Erzähler *erfundene* Erlebnisse liest. Dieser Übergang wird gleich am Anfang des Romans vorgeführt, indem das erste Kapitel in der Ich-Form und im Präsens erzählt wird, was den Eindruck der Unmittelbarkeit und Authentizität erweckt, denn wir haben es mit einer dem inneren Monolog analogen Form zu tun, wo die vermittelnde Instanz gegen Null geht. Das zweite Kapitel, welches am selben Abend spielt, wird dann im Präteritum und in der Er-Form erzählt, wodurch eine zweifache Distanzierung (durch die Zeit und die Erzählperson) und zugleich eine Fiktionalisierung entsteht: der im ersten Kapitel als fiktiv wirkliche Person dargestellte Wander wird im zweiten Kapitel zu einer fiktiven Person. Es gibt auch Kapitel, wo der Wechsel zwischen den Erzählformen innerhalb eines Kapitels stattfindet, so z.B. im vierten Kapitel, wo zunächst im Präsens und in Ich-Form erzählt wird, wie Wander jeden Tag zur Hauptpost geht. Als Wander bei der Post ankommt, wechselt die Erzählung in die Er-Form über, bleibt jedoch im Präsens. Wander versetzt sich dann in Gedanken in Szenen seines Buches *Ein Wort von Flaubert*, wobei die Erzählung ins Präteritum wechselt, was einen höheren Grad von Fiktionalität anzeigt. Die Erzählung bleibt auch im Präteritum, als Wander wieder ins Hier und Jetzt zurückkehrt. Solche Stellen verunsichern den Leser: das, was er für Realität gehalten hat, entpuppt sich im Laufe des Textes als Fiktion.

Die Haltung des Erzählers ist ebenfalls zweideutig, manchmal gibt er sich den Anschein, er beschreibe eine unabhängig von ihm existierende Welt, so etwa wenn er über Wander sagt:

⁴⁶ O.F. Walter, *Das Staunen der Schlafwand/er*, S.12.

⁴⁷ Vgl. zu diesem Problem K. Hamburger, *Logik der Dichtung*.

"Bekannt also ist von ihm, daß er Wander heillt, Thomas, vierundfünfzig Jahre alt, zweigekleidet, die beiden Söhne und die Tochter Lena sind erwachsen.

Bald kann er aber auch auf das Konstruierte der Figur hinweisen, wie z.B. am Anfang des elften Kapitels:

"Wer ist er? Er oder also sie: diese erfundene, mit Fetzen der Biographie einiger Leute versehene, in Fragmenten allmählich jetzt vorhandene Figur? Was läßt sich über sie ablesen aus den nun vorliegenden Skizzen zum Porträt eines Intellektuellen (...)?

An anderen Stellen verwandelt sich die Fiktion in Realität, so z.B. im siebenundzwanzigsten Kapitel, welches mit einem deutlichen Hinweis auf die Fiktionalität des Textes beginnt: "Yom Empfang durch Herrn Adalbert Gamma erzählen (...) Yom Kurhaus erzählen."⁵⁰ Die Fortsetzung ist dann in der Ich-Form und im Präteritum erzählt, also in jener Form, welche für die Autobiographie charakteristisch ist und welche daher einen Authentizitätseffekt erzeugt, d.h. es wird suggeriert, daß das, was erzählt wird, erlebt wurde. Der Übergang von der Fiktion in die Realität spielt sich auch auf der thematischen Ebene ab, indem Ruth und Wander die Szene mit den tanzenden Johanniskafem nacherleben, so daß die fiktive Szene zu Realität wird.

Der Wechsel von Ich- und Er-Form bringt die Frage nach der Identität des Erzählers mit sich: Ist er eine Figur der Geschichte oder nicht? Auf *Das Staunen der Schlafwandler* angewendet, muß die Frage lauten: Ist Wander auch der Erzähler dieses Romans oder nicht. Es gibt Stellen, die darauf hinweisen, daß Wander der Erzähler ist, so wenn er im dreißigsten Kapitel bei der Beschreibung der Rückfahrt aus dem Maderanertal sagt: "Ich kann noch heute kaum begreifen, warum dieser simple Satz mich so anrührte."⁵¹ Im gleichen Kapitel kommt im selben Satz Wander in der ersten und dritten Person vor:

"Wie nur hatte ich, hatte Wander annehmen können, er sei in Ruths bisherigem Leben der einzige wirklich wichtige Mann?"⁵²

Nicht zufällig erscheint diese Frage nach dem Erzähler in der unmittelbaren Umgebung einer Episode, wo Ruth Wander eine erfundene Geschichte über einen ehemaligen Liebhaber in der Form eines Erlebnis-

⁴⁸ O.F. Walter, *Das Staunen der Schlafwandler*, S.18.

⁴⁹ O.F. Walter, *Das Staunen der Schlafwandler*, S.75.

⁵⁰ O.F. Walter, *Das Staunen der Schlafwandler*, S.188.

⁵¹ O.F. Walter, *Das Staunen der Schlafwandler*, S.220.

⁵² O.F. Walter, *Das Staunen der Schlafwandler*, S.222.

berichts auftischt, eine Geschichte, welche sie montiert "aus dem (...) Material männlicher Wunschphantasien".⁵³ Die Episode thematisiert den Übergang von Fiktion zu Realität, denn Wander glaubt die Geschichte, offenbar nicht zuletzt deshalb, weil sie mit männlichen Wunschphantasien übereinstimmt. Es entsteht dadurch eine komplexe Beziehung von Realität und Nicht-Realität, von Erfundenem und doch Wahrem, weil das Erfundene in einem höheren Sinn auch wahr sein kann.

In seinem neusten Roman *Die Zeit des Fasans* bat Walter diesen Wechsel von Ich- und Er-Form ebenfalls verwendet; zugleich werden am Ende des Romans wie in *He "Tourel"* Aufzeichnungen zerstört. Die Zerstörung des Manuskripts läßt die Frage "wer erzählt?" besonders für die Passagen in der Ich-Form akut werden. An manchen Stellen des Romans scheint der Held Thomas Winter selbst der Erzähler zu sein. So wird z.B. in der Ich-Form erzählt, wie Thom in den Keller geht, wo sein Vater so stürzte, daß er daran starb:

"Zufall wohl nicht, daß ich heute nachschauen gehen wollte, wie's nach dieser langen Zeit unten in den Kellerräumen aussieht.

Das "heute" scheint sogar eine unmittelbare Schreibgegenwart zu suggerieren, die aber zwei Seiten später wieder aufgebrochen wird, indem Thom sein Nicht-Schreiben-Können thematisiert:

"Ich hätte mir so sparen können, jetzt hier am kleinen Eichentisch sitzen zu müssen, das leere weisse Blatt Papier vor mir, den Kugelschreiber zwar in der Hand, aber reglos, und ich müßte nicht versuchen - aussichtslos: den Anfangsatz zu schreiben von dem, was mir da unten passierte; zu Papier bringen.'s

Es folgt dann tatsächlich eine Erzählung dessen, was ihm im Keller geschehen ist, ohne daß wir wissen, ob Thom doch noch geschrieben hat. An andern Stellen wird uns Thom tatsächlich als Schreibender vorgeführt:

"Thom schrieb heute und ausnahmsweise schnell. Er versuchte zwar, was da an Erinnerung zurück- oder heraufkam, in ein Nacheinander, sogar ab und zu in einen einleuchtenden zeitlichen Ablauf zu bringen. Und er spürte, er schrieb unter einem Zwang.⁵⁶

Was Thom in diesem zwanghaften Zustand schreibt, wissen wir nicht. Die Information des Lesers über den Schreibakt und den Inhalt des Geschriebenen sind höchst mangelhaft: einmal wissen wir, was Thom erlebt hat,

⁵³ O.F. Walter, *Das Staunen der Schlafwandler*, S.224.

⁵⁴ O.F. Walter, *Zeit des Fasans*, S.103.

⁵⁵ O.F. Walter, *Zeit des Fasans*, S.105.

⁵⁶ O.F. Walter, *Zeit des Fasans*, S.121.

aber wir wissen nicht, wer es uns erzählt, ein anderes Mal wissen wir, daß er schreibt, aber wir wissen nicht, was. An einer dritten Stelle wird uns Thom schreibend vorgeführt, aber was wir lesen, scheint nicht das zu sein, was er schreibt. Es handelt sich um die Szene, wo Onkel Ludwig die Mutter als eine Art Himmelskönigin malt. Thom kritzelt "Stichworte aufs Papier", im Roman ist dann aber die Szene relativ ausführlich, allerdings in der dritten Person, geschildert.⁵⁷ Wir scheinen also nicht das zu lesen, was Thom schreibt; die Aufzeichnungen wurden ja auch verbrannt.⁵⁸ Zudem wird die Wahrheit dessen, was wir lesen, dadurch in Frage gestellt, daß Thom an der Zuverlässigkeit seines Gedächtnisses zweifelt. So heißt es z.B. in deutlicher Anspielung auf Bichsels erfundene Beschreibung des glockenförmigen Krugs in *den Jahreszeiten*:

"Wie hatte er hinschreiben und also gar behaupten können, das Kleid sei glockenförmig geschnitten gewesen mit einem kleinen Stehkragen um den Hals...⁵⁹

Ein realistischer Erzähler würde gerade die Tatsache, daß er das Erzählte selbst erlebt hat und daß sein Gedächtnis zuverlässig ist, als Mittel der Beglaubigung anführen.⁶⁰

Der heterodiegetische Erzähler, dem von Natur aus ein höherer Grad von Glaubwürdigkeit zukommt, wird von derselben Unsicherheit erfaßt. So wird die erste wichtige Episode des Romans der "legendarer Streit" auf eine tentative Weise erzählt: "Erzählen, wie es mutmaßlich war. Rekonstruktion von möglicher Geschichte und als Vermutung."⁶¹ Gegen Ende der Episode heißt es: "Rekonstruktion, versuchsweise."⁶² Immer wieder wird gefragt: "War's so?"⁶³ oder es wird festgestellt: "So könnte es gewesen sein." Der Erzähler *weiß* also nicht, sondern er *muß* wie ein Historiker *rekonstruieren*. Die Glaubwürdigkeit des Erzählers wird noch zusätzlich dadurch unterlaufen, daß manchmal Thom der Erzähler zu sein scheint. So heißt es:

⁵⁷ O.F. Walter, *Zeit des Fasans*, S.527.

⁵⁸ O.F. Walter, *Zeit des Fasans*, S.607.

⁵⁹ O.F. Walter, *Zeit des Fasans*, S.528; Vgl. Bichsel, *Die Jahreszeiten*, S.8: "Der Krug ist beschrieben! Irgendein Krug, nicht mein Krug. Meiner ist nicht *glockenförmig*." (Hervorhebung von R.Z.)

⁶⁰ Vgl. dazu L. Dolek *Truth and Authenticity*, S.18.

⁶¹ O.F. Walter, *Zeit des Fasans*, S.19.

⁶² O.F. Walter, *Zeit des Fasans*, S.22.

⁶³ O.F. Walter, *Zeit des Fasans*, S.20, 21.

⁶⁴ O.F. Walter, *Zeit des Fasans*, S.20.

Das Schwanlœn zwischen /ch- und Er-Erzähler

"Glück müßte man beschreiben können. / Aber also von der Feier ertiñhlen, von diesem Sonntag damais. Und für einen Augenblick dabei stehenbleiben im Flur, vor dem gemalten Bild."65

Im Flur vor dem Bild steht Thom und nicht irgendeine abstrakte Erzählinstanz. Andererseits ist Thom an dieser frühen Stelle des Romans, nicht motiviert, irgend etwas aufzuschreiben bzw. zu erzählen, da er das Tagebuch mit dem alles auslosenden Satz noch nicht gefunden bat. Man konnte diesen widersprüchlichen Status des Erzählers auch als die Wiedergabe von Thorns Erinnerung durch einen Erzähler interpretieren, worauf ein Satz wie der folgende hindeutet:

"Thm, Thom, war, wenn er davon hörte, nicht schwergefallen, sich die Szene auszumalen: Herrenzimmer, festlich geschmückt mit Blumen auf Tisch und Kredenz.

Doch auch diese Interpretation geht nicht auf, denn was uns hier als Erinnerung des jugendlichen Thom an die Erzählungen von Tante Esther

wiedergegeben wird, übersteigt das Wahrnehmungsvermögen eines vierzehnjährigen. So heißt es denn auch folgerichtig, daß sich Thom "erst sehr viel später" denken konnte, "worum es im le endären Streit, wenn vom Politischen gemunkelt wurde, gegangen war".⁷ Die Erinnerung bzw. das Vorstellungsvermögen eines vierzehnjährigen Jungen gehen auch gewöhnlich nicht so ins Detail wie der folgende Satz: "Ulrich Winter atmete schwer. Und doch lächelte er, als er vom Kamin zum schweren Schreibtisch hinüberging."⁶⁸ Dieselbe Zweideutigkeit in bezug auf die Erzählinstanz findet sich in den Briefen von Thom an seine Freundin Lis, die in einer Mischung von direkter Rede und indirekter stichwortartiger Wiedergabe der Ereignisse bestehen, wobei ungewöhnlicherweise Repliken von André in direkter Rede wiedergegeben werden.

"Liebste Lis! Willst Du noch immer alles wissen? Er begann, diesen Abend zu beschreiben. Die Kundgebung. Die Forderung der Belegschaft. (...) Die Busfahrt dann, der Spaziergang mit André hier herauf. Wie André sagte: Dreißig Jahre (...) Du warst vom Internat für deine Ferienwochen zu Hause. Ich studierte in Zürich, - (...) Am Morgen nach dem Krach mit Deinem Vater - Du erinnerst Dich? Du hast bei uns geschellt (...). Du weillt, Lis, Du hast ihn ja kurz auch kennengelernt, mein Freund André ist ein merkwürdiger Mensch."

-
- 65 O.F. Walter, *Zeit des Fasans*, S.13.
66 O.F. Walter, *Zeit des Fasans*, S.13.
67 O.F. Walter, *Zeit des Fasans*, S.14.
68 O.F. Walter, *Zeit des Fasans*, S.19.
69 O.F. Walter, *Zeit des Fasans*, S.158f.

Manchmal muß sich der Erzähler mit Vermutungen begnügen wie am Schluß des Romans, wo es keine verlässlichen Zeugen mehr zu geben scheint.

"So mag's gewesen sein. Diesen Vormittag zu Anfang Juli '82 wird Thom in wachsender Unruhe verbracht haben - eine Unruhe, wie sie uns befißt, wenn wir spüren, wir sind einem lang vergessenen, lang gesuchten Wort endlich dicht auf der Spur."

"Wohl eher eine Vermutung. Wer, außer vielleicht Lisbeth Bronnen und wohl auch Gret Winter, sofern sie in diesen frühen Julitagen 1982 geschäftig war, ihren Alkoholkonsum zu drosseln - wer könnte behaupten, so und nicht anders sei es gewesen? / Eine Vermutung."

P. 2. Jungs
F.B. W. zum
Schluß d.

Von solchen Vermutungen zur Fiktion von Wirklichkeit ist ein Schritt, und so könnte dieser in manchen Stellenrumsteller werden, der einen Text entwirft, wie z.B. wenn er sich vorummt: "In einer Serie von Gemälden den tausendfach beschriebenen Krieg noch einmal beschreiben."⁷² An einer anderen Stelle erfindet er zur Profilierung von Thom eine Figur:

"Mit André Rupp eine Figur einführen, die Thom zwingt, sein Bürgertum als eine geschichtliche Kraft kritisch zu sehen."

Er fragt sich, wie er etwas beschreiben soll:

"Wie von diesen Tagen erzählen nach Thoms Rückkehr am Mittwoch, 23. Juni 1982? Anzunehmen ist, daß Thom die Tragweite weder der aktuellen Ereignisse in der Stadt noch gar jene, die mit und in ihm zu passieren begannen, schon wahrzunehmen in der Lage war."⁷⁴

Einige Episoden werden in hypothetischer Form begonnen und dann im Indikativ weitergeführt: So wird z.B. Thoms Besuch in der väterlichen Bibliothek mit dem Satz: "Den Fall gesetzt, Thom wäre in der Galerie vor der Bibliothek stehengeblieben"⁷⁵ begonnen. Die Formulierung "den Fall gesetzt" tritt noch zweimal auf, dazwischen wird aber im Indikativ erzählt.

Erzähler nimmt also im Text verschiedene Rollen an, bald ist er einer, der Kraft seiner Autorität die Wirklichkeit berichtet, bald begibt er sich in die Rolle des Historikers, der aufgrund von Zeugnissen Wirklichkeit rekonstruiert, bald ist er Schriftsteller, der Wirklichkeit entwirft.

⁷⁰ O.F. Walter, *Zeit des Fasans*, S.585.

⁷¹ O.F. Walter, *Zeit des Fasans*, S.603.

⁷² O.F. Walter, *Zeit des Fasans*, S.209.

⁷³ O.F. Walter, *Zeit des Fasans*, S.42.

⁷⁴ O.F. Walter, *Zeit des Fasans*, S.52f.

⁷⁵ O.F. Walter, *Zeit des Fasans*, S.372.

Die Unsicherheit über die Erzählinstanz bat beim Leser Unsicherheit über den Status der erzählten Welt zur Folge: Haben wir es mit objektiven Begebenheiten, mit subjektiven Wahrnehmungen oder mit der Konstruktion einer Welt durch einen Schriftsteller zu tun, der uns am Beispiel von Thom bestimmte Thesen über die Zwänge der Gesellschaft vorführen will? Der Roman erhält etwas Skizzenhaftes, Vorläufiges, er wird, wie Dolezel sagt, zu einem Spiel von möglichen Existenzen,⁷⁶ ein Spiel, das dem Leser die Freiheit läßt, aus dem Material seine Welt zu konstruieren. Im Fall von *Zeit des Fasans* haben sehr viele Leser das einfachste Lesemuster angewendet und den Roman als autobiographischen Schlüsselroman gelesen und so das komplizierte Spiel von fiktionaler Realität, Entwurf von Realität und Entwurf von Fiktion zerstört.⁷⁷

6 Auf ganz ähnliche Weise bat schon E.Y. Meyer in seinem Roman *Die Rückfahrt* die Erzählinstanz vertuscht. Am Ende des zweiten Teils, welcher zugleich die zeitliche Gegenwart darstellt, beginnt der Held Berger seine Lebensgeschichte aufzuschreiben unter dem Titel "Die Rückfahrt. Vorläufige Fassung". Wie es einer Lebensgeschichte entspricht, wird diese in der Ich-Form aufgezeichnet. Nach einer Seite brechen die Aufzeichnungen ab, und der dritte Teil des Romans mit dem Titel "Die Rückfahrt" beginnt, der wie der Rest des Romans in der dritten Person geschrieben ist. Die eine Seite in der Ich-Form könnte als Einlage betrachtet werden, wenn da nicht der identische Titel des dritten Teils wäre, so daß sich der Leser fragen muß: Hat Berger seine "vorläufige Fassung" in der endgültigen Fassung in die dritte Person umgewandelt, um damit anzuzeigen, daß der Wirklichkeit nicht anders als mit fiktionalen Mitteln beizukommen ist⁷⁸, oder bat der Erzähler das Wort übernommen, weil Berger in seinen Aufzeichnungen gescheitert ist? Das Buch gibt keine Antwort auf die Frage. Bines ist jedenfalls sicher, nachdem der Leser während 270 Seiten sich ungestört der Illusion eines verlässlichen Erzählers hingegeben bat, weil er nun plötzlich nicht mehr, wessen Text er nun eigentlich liest, so gibt sich das Buch in seiner Fiktionalität zu erkennen.

⁷⁶ L. Dolezel *Mimesis and Possible Worlds*, S.493: "Fiction-making becomes overtly what it has been covertly: a game of possible existence."

⁷⁷ Diese autobiographische Lektüre funktioniert offensichtlich, auch wenn die Abweichungen beträchtlich sind. Wallers Vater war Verleger, nicht Industrieller, Otto F. Walter hatte sieben Schwestern, nicht zwei. Er war nie Historiker usw. Das fragmentarische Wissen über den Autor hat einen starken Einfluß auf die Rezeption des Textes. Vgl. zu diesem Problem M. Cervenka, *Bedeutungsaufbau*, S.28.

⁷⁸ Siehe dazu oben S.22ff.

III.2.2. Die Unsicherheit über die Identität/ des Ich-Erzählers

Tourel

Walters zweiter Roman *Herr Tourel* ist ein Beispiel dafür, ob auch bei einem homodiegetischen Erzähler die Frage "wer erzählt?" aufgeworfen werden kann. Dies ist darum auffällig, weil die homodiegetische Erzählung theoretisch die Identität von Erzähler und dargestellter Figur voraussetzt.

Zu Beginn des Romans hat man das Gefühl, es mit einem inneren Monolog in der Art von Schnitzlers *Leutnant Gustl* zu tun zu haben. Herr Tourel redet unaufhörlich, um die Marder aus der Bootshütte zu vertreiben, in der er offenbar als Landstreicher Zuflucht gefunden hat: "Mein Jammers-Deutsch vertreibt mir immerhin die Marder. Wirklich, seit ich rede, bleiben sie weg."⁷⁹ Noch gegen Ende beschließt er, sich die Marder "weiterhin vom Hals <zu> reden".⁸⁰ Wenn der Text diesen endlosen Redefluß wiedergibt,⁸¹ würde sich die Frage nach der Erzählinstanz nicht stellen, diese wäre eben identisch mit Tourel. Die Frage nach der Erzählinstanz stellt sich darum, weil auch Reden anderer Personen: wiedergegeben werden, so jene von Mohn, einem offenbar geistig etwas beschränkten Außenseiter, der auf einem Autofriedhof lebt. Mohn gibt seinerseits Reden von Beth Ferro, welche auch Contessa oder Contessabeth genannt wird, in direkter Rede wieder. Zudem wird auch das Gerede der Leute von Jammers über Tourel in direkter Rede wiedergegeben. Es gibt mehrere Hinweise darauf, daß Tourel alle diese Reden niedergeschrieben hat, so heißt es am Anfang des Romans:

"ich werde zunächst, das hab ich diese Nacht beschlossen, die Dinge in aller Ruhe notieren. Jede dieser Stimmen in Ruhe ein bisschen festhalten. (...) Aufschreiben, Wort für Wort und wenigstens auf mein Gedächtnis kann ich mich ja gottseidank verlassen."

Tourel verfaßt dann offensichtlich Texte, aber ob diese tatsächlich die Reden dieser andern Figuren enthalten ist fraglich, weil es 80 Seiten später heißt:

"eigentlich müßte ich mich einmal dranmachen und ein paar Seiten mit der wörtlichen Wiedergabe dieser Gerüchtemacherei füllen (...) ich sollte es wirklich versuchen, stur und wörtlich und höchstens zurechtgebogen dort, was ins Unverständliche verschwimmt."⁸³

⁷⁹ O.F. Walter, *Herr Tourel*, S.9.

⁸⁰ O.F. Walter, *Herr Tourel*, S.318.

⁸¹ Zu dieser Eigenheit, die Helden unaufhörlich reden zu lassen, s. unten S.107ff.

⁸² O.F. Walter, *Herr Tourel*, S.30f. Zum Gedächtnis vgl. auch S.115 und S.168.

⁸³ O.F. Walter, *Herr Tourel*, S.115.

Etwas 'seiat' entschließt er sich, seine Notizen "in zwei Abteilungen zu führen". Die eine Abteilung soll seine Klarstellungen enthalten, - in der Tat gibt es Notizen von dieser Art in *Herr Tourel*, - das zweite Bündel soll an Albert gehen, ob dieses das Gerede der Leute enthält, wird nicht klar. Einmal äußert Tourel jedenfalls die Absicht, die Aufzeichnungen über das Gerede der Leute an Albert zu schicken.⁸⁶ Selbst wenn es diese Aufzeichnungen gegeben hat, so existieren sie nicht mehr, denn ein Teil wurde von den Kindern zu Papierschnitzchen verarbeitet und der andere Teil wird Tourel entrissen und von Mohn den Schnecken verfüttert.

Walter konstruiert seinen Roman so, daß jeder neue Beglaubigungsakt oder unterlaufen wird. Wenn ein homodiegetischer Ich-Erzähler schon immer einen geringeren Grad der Beglaubigung hat als ein heterodiegetischer Erzähler, so wird Herr Tourel als Erzählinstanz noch zusätzlich unglaubwürdig gemacht, indem er offensichtlich verschiedene Vergehen zu vertuschen hat: er scheint ein Mädchen verführt zu haben, Diebstähle begangen und Brandstiftung verübt zu haben, er hat also ein Interesse daran, die Dinge zu vertuschen, und wird schon deswegen nicht die Wahrheit sagen wollen. Der Adressat Albert, der immer wieder auftritt, wird gegen das Ende des Romans als "eine reine Erfindung, ein Spaß" bezeichnet; nicht zufällig fällt in diesem Zusammenhang das Wort "Lüge".⁸⁷ Der Leser muß also hinterher alle Reden von Albert auch Tourel zuordnen, so daß er sich natürlich fragt, ob nicht auch andere Reden nur in Tourels Kopf bestehen. Darauf könnte verschiedenes hindeuten, so z.B. die Tatsache, daß Tourel offenbar trinkt,⁸⁸ daß ihm das Gerede der Leute in der Nacht zugetragen wird. Zudem ist die eine Quelle, nämlich Mohn, offensichtlich unzuverlässig, denn er ist geistig beschränkt: "daß der Friedhofspinner (Mohn) ein billiges Blödsinn ist im Kopf, hast du auch wahrscheinlich noch nicht gemerkt, ist weiter nicht schlimm."⁸⁹ Schließlich suggeriert der Schluß, der offensichtlich nicht mehr aus der Perspektive von Tourel wiedergegeben ist, daß Tourel offenbar auch irgendwie nicht ganz zurechnungsfähig ist. Die Arbeiter der Zementfabrik halten ihn zunächst für betrunken, stellen dann aber fest, daß dies nicht der Fall ist: "besoffen ist der, hab ich auch gedacht / War er nicht, war er aber genau nicht, kaon ich dir sagen."⁹⁰ Daß Tourel unter

⁸⁶ O.F. Walter, *He" Tourel*, S.195.

⁸⁸ Z.B. der Bericht über die Versammlung (*Hm Tourel*, S.196ff.) oder seine Rechtfertigung, warum er aus Jammers verschwunden ist (S.97).

⁸⁶ "Ich könnte das Ganze dann ruhig einmal an Albert schicken." (*Hm Tourel*, S.115)

⁸⁷ O.F. Walter, *He" Tourel*, S.329.

⁸⁸ O.F. Walter, *He" Tourel*, S.115; vgl. auch S. 210.

⁸⁹ O.F. Walter, *He" Tourel*, S.340.

⁹⁰ O.F. Walter, *Hm Tourel*, S.337, vgl. S.339.

einer Art Verfolgungswahn leidet, zeigt sich auch an seiner Angst vor den Mardern und seinem unaufhörlichen Reden, das diese Angst vertreiben soll. Tourets Glaubwürdigkeit wird auch dadurch unterhöhlt, daß seine Identität ins Schwanken gerät. Er gibt sich als Fotograf aus, immer mehr erweist sich aber, daß er ein Landstreicher ist, der sich mit kleinen Vergehen Einkünfte beschafft, "ein Herumtreiber".⁹¹ Daß ihn der Bauer in der Nahe von Le Landeron für einen "Landvermesser"⁹² hält, dürfte eine Anspielung auf Kafkas *Schloß* sein, wo K. sich ebenfalls als Landstreicher entpuppt. Walter baut wie Kafka eine fiktionale Welt auf, die er im Laufe des Textes wieder zerstört, genauso wie die Papiere von Touret zerstört werden. So werden z.B. mehrere Varianten der Ankunft von Touret in Jammers erzählt, einmal ist er mit dem Zug, einmal mit einem Auto, einmal zu Fuß angekommen. Da die Varianten nicht unmittelbar nebeneinanderstehen, bat der Leser keinen Anlaß, an der ersten Darstellung zu zweifeln, erst im Laufe des Textes zerfällt die dargestellte Welt in widersprüchliche Einzelheiten. Es ist aber auch nicht möglich, den Text einfach als Einbildung von Touret abzutun, denn es gibt gewisse Elemente in der fiktionalen Welt, welche unbestreitbar existieren. So gibt es einen Kaspar Touret, einen Mohn, der auf dem Autofriedhof wohnt, ein Mädchen, welches ein uneheliches Kind bekommt und offenbar an der Geburt stirbt. Wir müssen annehmen, daß diese Elemente in der fiktionalen Welt existieren, weil sie am Schluß des Romans von Figuren bestätigt werden, welche nicht von Tourets Bewußtsein abhängen. Hätten wir diese Hinweise nicht, müßten wir alle Äußerungen von Touret als erfunden nehmen, und wir hätten es nach Dolezel einfach mit einer nicht beglaubigten, nicht-authentischen Welt zu tun, mit einer erfundenen Welt. Die Spezifität von Walters Text besteht aber darin, daß der Leser erst im Laufe des Textes merkt, daß es Touret an Glaubwürdigkeit fehlt, und daß er es mit einer völlig subjektiven Sicht der Dinge zu tun hat. Das bedeutet, daß eine zweideutige und nicht einfach eine erlogene Welt entsteht; diese Welt schwankt zwischen Existenz und Nicht-Existenz, weil wir im einzelnen Fall nicht feststellen können, inwiefern z.B. das Gerede der Leute existiert und inwiefern es Einbildung von Touret ist. Es gehört zu dieser Erzählweise, daß der Leser ständig seine Interpretation der fiktionalen Welt revidieren muß, ohne daß er mit dieser Reinterpretationje an ein Ende kame.

Es ist dasselbe Schwanken, welches z.B. Robbe-Grillet's Roman *Dans le Labyrinthe* bestimmt und zwar wird es auch dort hervorgerufen durch die Unsicherheit des Lesers, wer erzählt. Der Roman beginnt mit einem Ich, welches allein im Zirrner sitzt: "Je suis seul ici, maintenant, bien à

⁹¹ O.F. Walter, *He" Touret*, S.338. So wird er von den Fabrikarbeitern genannt.

⁹² O.F. Walter, *He" Touret*, S.253.

Das Spiel mit der Erzählperson

l'abri.⁹³ Manche Interpreten halten dieses Ich für den Autor des Romans, der die Geschichte vom Soldaten von einem Stich in seinem Zimmer ausgehend, erfindet. Diese Erklärung kann aber nicht aufrechterhalten werden, denn das Ich tritt am Ende des Romans plötzlich als Figur der dargestellten Welt auf, als Arzt, der den sterbenden Soldaten pflegt.⁹⁴ Dallenbach macht darauf aufmerksam, daß man nicht weiß, ob der Erzähler eine Erinnerung erzählt, die er als Arzt erlebt hat, oder ob er etwas erfindet:

"Le point crucial en d'autres termes, c'est que le récit établit un relais de narration-représentation(...) et qu'en même temps, il le saborde en faisant en sorte que le soi-disant scripteur ne soit pas toujours en fonction et qu'il quitte sa table alors que son texte continue. Quand écrit-il? Quand imagine-t-il? Quel est le texte que nous lisons?"

Es stellen sich hier also dieselben Fragen wie in bezug auf *He'' Tourel*. Während Robbe-Grillet's Roman sich zunächst als Fiktion gibt und dann mit dem Auftreten des Arztes Wirklichkeit zu werden scheint, nimmt der Leser das von Taurel Erzählte zuerst für Wirklichkeit und beginnt erst im Laufe der Lektüre an der Realität des Dargestellten zu zweifeln. Der Erzähler ist nicht raue, sondern so entsteht jene Atmosphäre des Mißtrauens, welche N. Sarraute in ihrer frühen Abhandlung *Zeitalter des Argwohns* beschrieben hat.⁹⁷

I/1.2.3. Das Spiel mit der Erzählperson

Bis heute beziehen sich alle Typologien zum Erzähler auf die Ich- und die Er-Erzählung. Es gibt aber im Bereich des neuen Romans Experimente mit der zweiten Person und mit der unpersönlichen dritten Person. In seinem ersten Roman *Der Stumme* verwendet Walter auf weite Strecken die Du-Form.⁹⁸ Butor hat in seinem Aufsatz über den *Gebrauch des*

⁹³ A. Robbe-Grillet, *Dans le Labyrinthe*, S. 9.

⁹⁴ A. Robbe-Grillet, *Dans le Labyrinthe*, S. 211.

⁹⁵ L. Diellenbach, *Faux Portraits*, S. 127. Vgl. auch die Diskussion in *Nouveau Roman*, hier: *aujourd'hui*, Bd.1, S.65, wo Robbe-Grillet sagt, der vom Soldaten hervorgebrachte Arzt werde zum Erzähler: "Le premier narrateur est un écrivain, le second est un soldat; mais que se passe-t-il? Dans l'aventure pensée et vécue par le soldat est créé un médecin, et ce médecin devient à la fin un narrateur qui est dans la chambre." Für Pinget vgl. L. Adert, *Pinget polyphone*, S.324ff.

⁹⁶ Vgl. L. Diellenbach, *Faux Portraits*, S.121.

⁹⁷ S. oben S.62.

⁹⁸ Der Roman enthält 23 Kapitel, von denen in 12 mehr oder weniger die Sicht des Stummen in der dritten Person wiedergegeben wird, während in den andern elf Kapi-

Personalpronomens im Roman zu Recht die zweite Person als eine Variante der ersten und nicht der dritten aufgefaßt.⁹⁹ Während man aber bei einer traditionellen Erzählung in der ersten Person keine Schwierigkeiten hat, die Frage zu beantworten, wer spricht, ist dies bei der zweiten Person nicht der Fall. Auf der einen Seite scheint die Du-Form darauf hinzuweisen, daß die Äußerungsinstanz derselben Welt angehört wie die Figuren und es sich also um einen homodiegetischen Erzähler handelt, andererseits verfügt aber dieser Sprecher über ein Wissen, welches den Bewußtseinshorizont der Figuren übersteigt, ein Wissen also, das keiner Figur der dargestellten Welt zukommen kann. So erzählt dieser Erzähler im *Stummen* z.B. einer Figur den Traum einer andern Figur:

"Und wußtest also auch von Ferro im Grunde sehr wenig, wußtest für den Augenblick höchstens, daß er schlief, nichts weiter und bestimmt nichts von seinen Traumen."¹⁰⁰

Es folgt dann die Erzählung eines Traums. Dazu kommt, daß die Äußerungsinstanz zwar mit den Figuren, diese aber nicht mit der Äußerungsinstanz sprechen können. Es handelt sich also hier um dasselbe asymmetrische Verhältnis wie bei der im humoristischen Roman üblichen Verwendung des heterodiegetischen Erzählers, welcher seine Personen anspricht. Wenn ich hier Butors Auffassung folge, es handle sich trotz dieser Asymmetrie um eine Variante des homodiegetischen Ich-Erzählers, so darum, weil dieser Ich-Erzähler nicht über das Bewußtsein der Figuren, zu denen er spricht, hinausgeht, d.h. er macht den Figuren etwas bewußt, was sie zwar wahrnehmen, was aber nicht in ihr Bewußtsein gelangt ist. Er erzählt ihnen immer ihre eigene Geschichte, dies ist der homodiegetische Aspekt dieses Erzählers. Der innere Monolog kann diese Funktion nicht erfüllen, da er sowohl ein Bewußtsein wie die sprachliche Fähigkeit, es zu artikulieren, voraussetzt. Genau dies kann aber die zweite Person leisten, sie verfügt über die Fähigkeit der Artikulation und kann so auch das Bewußtsein der Figuren aufbrechen.¹⁰¹

teln je ein Arbeiter angesprochen wird. Der tote Vater des Stummen erhält kein Kapitel.

⁹⁹ M. Butor, *Der Gebrauch des Personalpronomens*, S.168.

¹⁰⁰ O.F. Walter, *Der Stumme*, S.176f.

¹⁰¹ "Beim Bericht in der ersten Person erzählt der Erzähler, was er von sich aus weiß. Beim inneren Monolog verengt sich das noch mehr, denn er kann nur erzählen, was er im Augenblick selbst weiß. Man befmdet sich infolgedessen vor einem geschlossenen Bewußtsein. (...) Wie dieses Bewußtsein aufschließen, das so geschlossen nicht sein kann, da bei jedem Lesen die Personen sich untereinander bewegen? (...) An dieser Stelle erscheint der Gebrauch der zweiten Person." (M. Butor, *Der Gebrauch des Personalpronomens*, S.168.) G. Genette bezeichnet allerdings die Erzählung in der

Das Spiel mit der Erzählperson

Butor hat dieses Verfahren in seinem Roman *La Modification* angewendet, welcher in der französischen Höflichkeitsform, d.h. in der Vous-Form erzählt ist. Leo Pollmann macht darauf aufmerksam, daß bereits im ersten Satz des Romans dem Helden Dinge erzählt werden, die man normalerweise nicht wahrnimmt, wie z.B. die Wahrnehmung der Kupferrollen beim Einsteigen in den Zug:

"Vous avez mis le pied gauche sur la rainure de cuivre, et de votre éule droite vous essayez en vain de pousser un peu plus le panneau coulissant."

Während der Erzähler in Butors Roman das *Präsens* verwendet und so mit der Figur auf einer Stufe steht, erzählt Walters Erzähler von einem späteren Zeitpunkt aus den Arbeitern, was sich vom Zeitpunkt als Loth auf der Baustelle eintrifft bis zur Sprengung der Kuppe ereignet hat. Diese rückblickende Darstellungsweise zeigt sich in Formulierungen wie "An jenem windigen, kühlen Abend, der dir gewiß noch immer im Gedächtnis haftet." "Du erinnerst dich?"¹⁰⁸ Manchmal macht der Erzähler seiner Figur bewußt, was ihr zum Zeitpunkt des Geschehens noch nicht bewußt war:

"und wahrschein/ich weißt du noch gut, wie das an jenem Donnerstag war, Filippis. Du hattest dich aufgerichtet, du erinnerst dich, und als der Neue also herunterkam, wußtest du noch nicht einmal, daß das d. Neue war. Du wußtest nur, daß kam einer, den du bisher nie gesehen hattest."¹

Das Dargestellte wird so zu einem Geflecht von Bewußtem und Unbewußtem, das durch den zeitlichen Abstand noch komplexer wird.

Butor hat in dem erwähnten Aufsatz sehr genau die Bedingungen beschrieben, welche erfüllt sein müssen, damit man einer Person ihre eigene Geschichte erzählen kann:

"Wenn die Person ihre eigene Geschichte voll und ganz kennt, wenn sie nichts dagegen hätte, sie anderen oder auch sich selbst zu erzählen, müßte die erste Person verwendet werden: die betreffende Person würde ihr Zeugnis ablegen. Aber wenn es darum geht, es ihr zu entreißen, sei es, weil sie lügt oder uns und sich selbst etwas verbirgt, sei es, weil sie nicht alle Elemente be-

zweiten Person als heterodiegetisch (G. Genette, *Nouveau Discours*, S. 92). Diese Differenz in der Auffassung zeigt, daß es sich jedenfalls um eine Mischform handelt.

¹⁰² M. Butor, *La Modification*, S.9. L. Pollmann, *M. Butor. La Modification*, S. 211.

¹⁰³ O.F. Walter, *Der Stumme*, S.121, S.219.

¹⁰⁴ O.F. Walter, *Der Stumme*, S.21f. (Hervorhebung von R.Z.)

sitzt, oder auch wenn sie sie besili nicht fihig ist, sie auf eine angemessene Weise miteinander zu verbinden."

Alle diese Bedingungen sind in bezug auf die Arbeiter auf der Baustelle gegeben: die Arbeiter haben das, was sich zwischen Vater und Sohn abspielte, nicht wahrnehmen können, weil sie von dieser Beziehung nichts wußten. Dies illustriert die folgende Stelle:

"Komm Alter, sagtest du zu ihm. Komm, machen wir SchluB. / Er hob den Kopf und drehte dir sein Gesicht zu. Nur undeutlich war es im Dunkeln da hinten zu sehen, und dann sagte er: Loth. / Wie? fragtest du. / Du bist's Loth. / Jetzt hat's ihm ausgehangt, dachtest du. Herrgott, so schwer angeschlagen ist er noch nie gewesen. Was er nur mit seinem Loth meinte? / Klar, Ferro, sagtest du, nichts anderes. Aber komm jetzt. Gehn wir schlafen. / Ferro blickte dich mit seinem Gesicht, mit seinen Flackeraugen an. Du bist's, sagte er. Du bist's, - jetzt weiß ich's sicher. Loth. / Natürlich bin ich's, gabst du zurück. Wenn er nur endlich kam; Ferro boite sich mit s'em Loth in dieser ekligen Kfilte hier drauBen noch die Lungenentzündung."¹

Wiihrend der Leser versteht, daB der alte Ferro seinen Sohn erkannt bat, wird durch die Reaktion von Filippis klar, daB die Arbeiter die Situation nicht durchschauen können und den alten Ferro für verrückt oder für betrunken halten müssen. In bezug auf die Stimmung auf der Baustelle haben die Arbeiter die Tendenz, sich das Unangenehme nicht einzugestehen, die harten Manner zu spielen. Durch die Du-Form kann der Erziihler auch diese versteckten Elemente an die Oberfläche bringen:

"Und doch *wußtest auch* du, daB die Frage, wie die Sprengungen an dem Kuppenkopf durchgeführt werden sollten, jeden von euch, Borer, beschäftigte. Sie war da, lautlos und immerwiihrend und jeden Tag um eine Spur gewachsen. *Nicht in den Gesprächen*, aber in den Zeiten dazwischen. Nicht auf den Gesichtern, vielmehr hinter den Blicken."¹⁰⁷

"Übrigens, dieser Regen: auch wenn *du es damals nicht wahr haben wo/test*, er machte dir, auch dir auf deinem sehr massiven Raupentrax zu schaffen. (...) *Erinnere dich*: ein komisches Gefühl machte dich allmahlich benommen, wie du so dasal3est."¹⁰⁸

Mit den Arbeitern und dem stummen und offenbar auch geistig etwas zurückgebliebenen Lothar Ferro bat Walter zudem Figuren gewählt, welche nicht fäbig sind, ihre Beobachtungen auf eine angemessene Weise miteinander zu verbinden, was sich rein äußerlich daran zeigt, daB sie den

¹⁰⁵ M. Butor, *Der Gebrauch des Personalpronomens*, S.169. Die Stelle ist schlecht übersetzt, ich habe sie modifiziert.

¹⁰⁶ O.F. Walter, *Der Stumme*, S.271.

¹⁰⁷ O.F. Walter, *Der Stumme*, S.71f. (Hervorhebung von R.Z.)

¹⁰⁸ O.F. Walter, *Der Stumme*, S.71f. (Hervorhebung von R.Z.)

Stummen für den Dieb des Kanisters halten und daß sie nicht verstehen können. daß einer von ihnen die Baustelle heimlich verläßt.

Wenn man sich die Frage stellt, warum Loth als einzige Figur nicht mit Du angesprochen wird, zeigt sich die Funktion der von Walter gewählten Erzählform deutlich: Loth hat nichts zu verdecken, während die Arbeiter sich - oder wem immer - den Tod des alten Ferro erklären müssen. Das Problem des Stummen ist die Unfähigkeit, sich mitteilen zu können. Das Problem der Arbeiter ist die Inadäquatheit ihrer Wahrnehmungen. Um dem Leser dieses Problem bewußt zu machen, muß er aus einer zweiten Quelle, eben aus der Sicht des Stummen, Informationen erhalten. Dies wird besonders deutlich an jener Stelle, wo die Arbeiter den Stummen für den Dieb des Kanisters halten:

"Also, sagte er <Filippis>, du hast sie doch eben gesehen, nicht? / Wen? / Den Stummen, mein ich, und Ferro. Hast du gesehen, wie der ausschaute? / Versteh nicht. Wer ausschaute? / Also der Stumme. Mit dem ist etwas los. Du hast ihn doch dort stehen sehen, neben der Innentür an der Wand. Vor ihm Ferro. Der Stumme hatte richtige Schweißtropfen auf der Stirn, und er starrte, wie wir hinausgingen, den Nacken des Alten an, als wir dort ein Frosch los oder was. Solche Aen - ich glaube, mit dem ist etwas nicht richtig. / Was soll denn los sein."¹

Filippis vermutet in der Folge, der Stumme habe den Benzinkanister gestohlen, um mit der NSU des alten Ferro verschwinden zu können. Diese völlig falsche Vermutung weist auf die unzulängliche Perspektive hin, aus der uns das erzählt wird, worum es eigentlich geht: die Suche eines Sohns nach seinem Vater. Damit werden auch die Eigenheiten dieser Erzählinstanz klar: Walter konnte den Roman weder in der ersten noch in der dritten Person erzählen, weil beide Erzählformen vorausgesetzt hatten, daß das Bewußtsein der Personen mit dem Dargestellten übereinstimmt. In diesem Roman geht es aber darum, den Personen, die dabei waren, hinterher erst zu Bewußtsein zu bringen, was sich eigentlich abgespielt hat. Butor vergleicht diesen Erzähler mit einem Untersuchungsrichter, der die Geschehnisse rekonstruiert, indem er sie dem Angeklagten erzählt.¹¹⁰ Die Rekonstruktion ist im Falle des *Stummen* insofern motiviert,¹¹¹ weil es am Ende einen Toten gibt, den alten Ferro und einen,

¹⁰ O.F. Walter, *Der Stumme*, S.200.

¹¹⁰ "Ein Untersuchungsrichter (...) vereinigt auf eine solche Weise in einem Verhör die verschiedenen Elemente der Geschichte, die der Hauptakteur oder der Zeuge ihm nicht erzählen kann oder will, und ordnet sie in einem Bericht in der zweiten Person, um die verhinderte Aussage aufsteigen zu lassen." (M. Butor, *Der Gebrüll des Personalpronomens*, S.168f.)

¹¹¹ Zu solchen realistischen Motivationen verfremdender Erzählweisen s. L. Dolezel, *Kafkas Fictional World*, S.69ff.

der sich als Mörder anklagt: Loth. Daß sich der Erzähler in der Position von einem befindet, der die Wirklichkeit rekonstruiert, zeigt sich daran, daß er zwar die uneingestanden Ängste der Arbeiter auf der Baustelle kennt, - er kennt auch alle jene Regungen, die sich unterhalb des Bewußtseins abspielen -, daß er sich aber andererseits jeder Deutung, jeder psychologischen Erklärung, ja jeder Konstruktion von was auch immer für Zusammenhängen entzieht. Er ist auch insofern in der Position des Untersuchungsrichters als er zwar gewisse Elemente in den Händen hält, als er aber andererseits die Wahrheit nicht kennt: alles, was er rekonstruieren kann, ist die inferiore Wahrnehmung der Vorgänge durch die Arbeiter. Der Erzähler in der Position des Untersuchungsrichters hat nur ein beschränktes Wissen, er ist nicht mehr jener, der die Wahrheit kennt, sondern jener, der die Wahrheit sucht; das, was er berichtet, existiert nur in der Form der Vermutung und nicht als feststehende Wirklichkeit.

Eine andere Variante des Spiels mit der Erzählperson und der Faktizität des Erzählten findet sich in E.Y. Meyers Roman *In Trübschachen*, welcher in der Man-Form erzählt wird. Da das Pronomen 'man' ein unpersönliches, geschlechtsneutrales Pronomen ist,¹¹² welches gebraucht wird, um allgemein Anerkanntes und Geglaubtes auszudrücken, wird es üblicherweise nicht für fiktionale Texte verwendet, da diese ja gerade Individuelles darstellen wollen. Der Anfang des Romans *In Trübschachen* erweckt denn auch eher den Eindruck einer Gebrauchsanweisung als den einer Erzählung. Der Leser erfährt, wie man von Biel mit der Eisenbahn nach Trübschachen gelangt:

"Nach dem Winterfahrplan - gültig vom 26. September bis zum 27. Mai - erreicht man Trübschachen von Biel aus mit der SBB (...) über LYSS (...) und BERN - wo man vom Schnellzug (...) in einen Bummelzug (f3) der Linie Bern-Luzern umsteigen muß (...) um siebzehn Uhr null sieben."

Diese Beschreibung ist für die Zeit vom 26. September bis zum 27. Mai allgemeingültig, jedermann kann sie im Fahrplan nachprüfen bzw. wenn er Lust hat, die Fahrt selbst machen. Der Fahrplan eröffnet eine Möglichkeit, welche aber nicht genutzt zu werden braucht.¹¹⁴ Es geht aus dem ersten Abschnitt nicht hervor, ob jemand von dieser Möglichkeit Gebrauch gemacht hat. Der zweite Abschnitt ist im Konjunktiv gehalten,

¹¹² Die Etymologisierung des Pronomens durch die Feministinnen ändert daran nichts. Es gibt bisher noch keine Untersuchung zu dieser Erzählform. Die Theoretiker haben sich ausschließlich mit der Ich- und Er-Form befaßt.

¹¹³ E.Y. Meyer, *In Trübschachen*, S.7.

¹¹⁴ Zu 'man' als Pronomen der Möglichkeit siehe V. Mistacco, *Reading Nouveau Romans*, S.386.

er zählt auf, was man alles in den dreizehn Minuten, welche für das Umsteigen im Bahnhof Bern bleiben, tun bzw. nicht tun konnte. Statt die wirkliche Fahrt mit den wirklichen Fahrgästen zu beschreiben, werden die möglichen Fahrgäste beschrieben. Es sind dies einerseits Landbewohner aus dem Emmental, welche "wahrscheinlich" den zweiten Weihnachtstag dazu benutzen, um wieder einmal ihre Verwandten oder Bekannten in der Stadt zu besuchen.¹¹⁵ Andererseits werden die Fahrgäste aus denen bestehen, welche den Zug nur auf einer kürzeren Strecke benützen,

"seien das mm die Bauern - die Meistersleute - selber (obwohl einige Großbauern ihre Fahrten sicher nur noch im eigenen Auto, vorzugsweise einem MERCEDES, zurücklegen würden) (...). Möglicherweise würde sich auch ein invalider, blinder, tauber, stummer oder taubstummer Hausierer mit einem zerbeulten Kartonkoffer und - ist es ein blinder Hausierer - einem Blindenhund oder einem menschlichen Begleiter, vielleicht auch einem Blindenhund und einem menschlichen Begleiter im Zug befinden, mit Sicherheit jedoch kein Handelsreisender (...), da die Handelsreisenden schon lange - wie die meisten Großbauern - nur noch im Auto unterwegs sind."¹¹⁶

Was uns hier beschrieben wird, sind also die potentiellen Reisenden eines Zuges und keineswegs jene Reisenden, die den Zug an einem bestimmten 26. Dezember tatsächlich benützt haben. Auch die Ankunft in Trubschachen, die Suche des Hotels und der Zimmerbezug werden uns wieder im Indikativ in derselben allgemeinen Form erzählt, welche auf jedermann zutrifft:

"In den Tagen nach Weihnachten ist es in Trubschachen um diese Zeit schon dunkel. Den "Hirschen" finde man, wenn man vom Bahnhofplatz aus alles der Hauptstraße entlang in Richtung Bürau Langnau gehe (...), erfährt man von den Trubschachern?"¹¹⁷

Daß die Beschreibung dem Allgemeinen und nicht dem Individuellen gilt, zeigt sich auch daran, daß man unabhängig von den individuellen Begleitumständen wegen des vereisten Trottoirs vorsichtig gehen muß:

"Das Trottoir ist mit einer dicken Schicht vereisten Schnees bedeckt, und man muß auch dann vorsichtig gehen, wenn man keinen schweren, mit Büchern und wannen Wintersachen vollgepackten Koffer und keine ebenso schwere Reisetasche zu tragen hat, wenn man nicht hinfallen will."¹¹⁸

¹¹⁵ E.Y. Meyer, *In Trubschachen*, S.8f.

¹¹⁶ E.Y. Meyer, *In Trubschachen*, S.10f.

¹¹⁷ E.Y. Meyer, *In Trubschachen*, S.15f.

¹¹⁸ E.Y. Meyer, *In Trubschachen*, S.16.

Die Ankunft im Hotel spielt sich nach den bekannten Schemata ab, man sagt der Serviertochter, daß man gerne ein Zimmer batte, darauf ruft sie den Wirt, welcher einem das Zimmer zeigt, indem er gleichzeitig die Koffer hinaufträgt. Die Beschreibung ist wiederum allgemein gehalten, indem weder die Art noch die Anzahl der Gepäckstücke spezifiziert wird. Der Wirt trage "den oder die schweren oder auch weniger schweren Koffer und Reisetaschen für einen (...) ins obere Stockwerk".¹¹⁹ Dieser allgemein gehaltenen Beschreibung entspricht die Darstellung der Personen, welche keine individuellen Züge tragen und nur in ihrer Funktion dargestellt sind: sowohl der Wirt wie die Wirtin tun ihre Pflicht, der schneeschaufelnde Lehrer wird vom 'Man' bezeichnenderweise zunächst für den Hauswart gehalten, weil er dessen Funktion ausübt. Auch die andern auftretenden Einwohner von Trubschachen haben keine individuellen Züge. Das 'Man' scheint bis zum Betreten des Hotelzimmers einen beliebigen Feriengast zu repräsentieren, doch dann erhellt es individuelle Züge.

Man erinnert sich "an einen seiner Lehrer und daran, wie er einmal, in einem Wintersemester, in einer Vorlesung über Tod und Leben" gesagt hat, in einem Hotelzimmer müsse er immer daran denken, daß er in dieser ganz und gar unpersönlichen Umgebung sterben könnte.¹²⁰ Sicher kann sich auch ein unpersönliches 'Man' erinnern, wenn man so etwas wie eine kollektive Erinnerung annimmt. Die Erinnerung an den Lehrer ist nun aber eine zweifach persönliche, indem schon der Lehrer nur einem beschränkten Kreis bekannt ist und indem es die Erinnerung an eine sehr persönliche Erfahrung des Lehrers ist. Es entsteht also ein Kontrast, zwischen der unpersönlichsten aller Erzählformen und der darin mitgeteilten persönlichen Erfahrung. Diese Diskrepanz findet sich auf der Realititsebene wieder als Spannung zwischen dem unpersönlichen Hotelzimmer und dem individuellen Tod.

Diese Spannung zwischen der Objektivität und Allgemeingültigkeit suggerierenden Form und einer sehr individuellen, persönlichen Wahrnehmung tritt im Laufe des Romans immer deutlicher zutage. So werden z.B. die Spaziergänge in der Umgebung von Trubschachen ganz aus der Perspektive des Individuums beschrieben, welches sich in der Gegend nicht auskennt, ja oft nicht einmal weiß, wohin die Wege führen, und sich auch, besonders auf seinem letzten Spaziergang, so verirrt, daß es im

¹¹⁹ E.Y. Meyer, *In Trubschachen*, S.16.

¹²⁰ Der Lehrer sagt, er müsse jedesmal, wenn er in einem Hotelzimmer übernachtete, daran denken, "daß er in dieser ihm völlig fremden, nichtssagenden - nichts über ihn aussagenden -, für einen nichtexistierenden Durchschnittsgeschmack eingerichteten (...) Umgebung, zu der er keinerlei (...) Beziehung habe, (...) sterben könnte." (E.Y. Meyer, *In Trubschachen*, S.19.) Man vergleiche dazu die völlig unpersönliche Wohnungseinrichtung des Manns ohne Eigenschaften.

Schnee zu versinken droht.¹²¹ Es werden nicht nur allgemeine Wahrnehmungen geschildert, die jeder auf einem bestimmten Spaziergang machen könnte, sondern auch individuelle wie die Übelkeit, die in dem 'Man' aufsteigt, als es sich einer Deponie mit Aas nähert,¹²² wobei das Gefühl noch durch die persönliche Erinnerung an die Erzählung des Trubschachener Lehrers von verwahrlosten Höfen und verwesenden Tieren verstärkt wird.¹²³ Gerade diese Stelle zeigt noch auf eine andere Weise die Spannung, von der das Buch lebt, und die dadurch entsteht, daß in einem sehr komplizierten, emotionslosen, Genauigkeit, ja Pedanterie suggerierenden Stil, Beunruhigendes erzählt wird, welches sich besonders in dem von Anfang an, gegen Ende des Buches aber konzentriert auftretenden Todesmotiv zeigt. Diese Spannung wird in den zwei Reden der "Emmentaler Rede" des Lehrers und der "Rede von der Pflicht" des 'Man' besonders deutlich. Beide Reden werden, wie übrigens alle Äußerungen, in indirekter Rede wiedergegeben, das bedeutet eine sehr distanzierte, Objektivität erzeugende Wiedergabe, welche wiederum mit dem Inhalt kontrastiert: der Lehrer erzählt zunächst von den EBgewohnheiten im Emmental und von den geographischen Eigenheiten; Dinge, die man in Prospekten und Büchern lesen könnte. Insofern referiert der Lehrer das "on-dit", und die Man-Form ist durchaus angemessen. Gegen Ende seiner Rede kommt der Lehrer dann plötzlich auf "Katastrophen" zu sprechen, welche in Schuldenbergen, Inzest, Tierqualerei und Selbstmord bestehen, Vorkommnisse, welche sozusagen die Kehrseite der Medaille darstellen, jene Kehrseite, die man einem Fremden gewöhnlich nicht zeigt und die man, würde sie nicht auch in der unpersönlichen Man-Form vorgetragen als subjektive Darstellung, ja als Übertreibungen des Lehrers ansehen könnte. Wie sehr die Man-Form objektive Verbindlichkeit des Dargestellten suggeriert, zeigt sich an der Reaktion der Einwohner von Trubschachen, welche über die Darstellung ihres Dorfes im Roman wütend wurden, weil sie sie nicht für Fiktion, sondern für Realität nahmen.¹²⁴ Die indirekte Form der Darstellung bat die Illusion offenbar eher gesteigert als geschwächt.

In der "Rede von der Pflicht" tritt diese durch die Man-Form erzeugte Allgemeingültigkeit der Aussage noch starker hervor. Den Ansprüchen der bürgerlichen Gesellschaft, welche sich nach dem Redner auf die aus dem kategorischen Imperativ entwickelte Moral der Pflicht gründen, stellt er seine Konzeption von Leben und Glück genauso allgemeingültig entgegen. Der Leser ist an keiner Stelle versucht, zu fragen, ob die Auffas-

¹²¹ E.Y. Meyer, *In Trubschachen*, S.202ff.

¹²² E.Y. Meyer, *In Trubschachen*, S.126.

¹²³ E.Y. Meyer, *In Trubschachen*, S.128.

¹²⁴ Siehe B. von Matt (Hrsg.), *E.Y. Meyer*, S.288ff.

sung des 'Man' auch richtig sei, weil die Form diese Fragen gar nicht zuläßt. Man kann die Rede auch nicht in die Ich-Form, man konnte sie allenfalls in die kollektive Wir-Form umsetzen, so konnte der Satz: "Mit der heutigen Lebensführung batte man vieles, zum Teil vielleicht lebenswichtiges, verloren"¹²⁵ lauten: "Mit der heutigen Lebensführung haben wir vieles, zum Teil lebenswichtiges verloren."

An dieser Stelle stellt sich die Frage nach dem Erzähler, und zwar darum, weil hier eine Position ausgedrückt wird, die gerade nicht der allgemeinen Meinung der Zeitgenossen entspricht. Es entsteht eine Spannung zwischen der Subjektivität der Wertung und der Objektivität der Form, und der Leser muß sich die Frage stellen, ob er die Man-Form als Variante des heterodiegetischen oder des homodiegetischen Erzählens auffassen soll. Wenn man einen rein formalistischen Gesichtspunkt anwendet, müßte 'man' als Variante von 'er' erscheinen. Andererseits wissen wir gerade aus Alltagssprachlichen Wendungen, daß 'man' sehr häufig an die Stelle von 'ich' treten kann. Im Grammatik-Duden findet sich dafür das folgende Beispiel: "Kann man eintreten", fragte der Vater."¹²⁶ Genette macht seinerseits darauf aufmerksam, daß die Erzählung in gewissen Fällen, wie wir es aus Frischs *Stiller* kennen, homodiegetisch sein kann.¹²⁷ Das Präsens, in dem *In Trübsachen* erzählt ist, zeigt zudem einen gleichzeitigen Erzähler an. Was aber fehlt, ist die Angabe der Position, aus der erzählt wird. Weder schreibt der Held, im Gegensatz etwa zu Stiller, irgendetwas auf, noch handelt es sich um reine Gedankenwiedergabe in der Art eines inneren Monologs, dafür sind die Sätze zu kompliziert. Alles deutet darauf hin, daß die Äußerungsinstanz vertuscht werden soll, wie dies für wissenschaftliche Texte der Fall ist. Der Text gibt sich äußerlich die Allüre eines wissenschaftlichen Textes, seine Aussage, welche im Gegensatz zu den gängigen Auffassungen der Gesellschaft steht, hat aber keineswegs jene Allgemeinverbindlichkeit, die die Form suggeriert. Ja, der Leser ist wegen des häufig gebrauchten Konjunktivs unschlüssig darüber, ob das, was er liest, fiktive Realität oder ein Entwurf einer neuen Realität ist.

Gerda Zeltner, die als eine der wenigen die Leistung dieser Form erkannt hat, schreibt:

"Das Erzählen erscheint unter ständige Vorbehalte gestellt und nirgends verankert, so als müßte der hypothetische Charakter nicht nur der Sprache, vielmehr des Lebens selbst ständig mitgeschrieben werden. Und das wiederum

¹²⁵ E.Y. Meyer, *In Trübsachen*, S.167.

¹²⁶ Duden. Grammatik der deutschen Gegenwartssprache. Der Große Duden Bd. 4, 1966, S.238.

¹²⁷ Vgl. die Darstellung in G. Genette, *Nouveau Discours*, S.70ff.

Das Spiel mit der Erzählperson

steht in einem flagranten Millverhältnis zur Bodenständigkeit des Gasthofs, den realen, nahrhaften Mahlzeiten, wie auch der trinkfesten Bauernrasse."¹²⁸

Die in der Erzählform aufgebaute Spannung zwischen objektiver Form und subjektiven Wahrnehmungen und Wertungen findet ihre Entsprechung auf der thematischen Ebene. 'Man' liest einen Artikel über den englischen König Eduard VIII. von England und eine Kant-Biographie. In beiden Fällen wird eine öffentliche Person zu einer privaten. Eduard VIII. bat seine offizielle der Allgemeinheit verpflichtete Funktion der individuellen Liebe und dem persönlichen Glück geopfert und damit zugleich auf die Erfüllung einer Pflicht verzichtet. In ähnlicher Weise wird Kant hauptsächlich in seiner biographischen Individualität dargestellt, welche häufig bis ins Anekdotische geht.¹²⁹ Dieses Kant-Bild kontrastiert mit demjenigen, welches uns im kategorischen Imperativ entgegentritt, der die Verallgemeinerung der Handlungsmaximen zum Gegenstand bat. Sowohl die Geschichte Eduards VIII. wie auch die Anekdoten aus dem Leben von Kant werden ebenso wie die alle Themen zusammenführende "Rede von der Pflicht" in indirekter Rede wiedergegeben, welche einerseits einen starken Eindruck der Objektivität erzeugt und andererseits die Frage nach dem, der uns dies alles berichtet, offen läßt. In *Trubschachen* ist ein höchst illustratives Beispiel für die Eigenheit des modernen Romans, eine zweideutige Welt zu konstruieren, welche zwischen Realität und Nicht-Realität schwankt.

Einen etwas anderen Gebrauch macht G. Meier in seinen Werken vom Pronomen 'man'. In seinem zweiten Roman *Der schnurgerade Kanal* wird das darin eingelegte Tagebuch von Isidor in der Man-Form erzählt.

"Man denkt an Sacco und Vanzetti, Nicola Sacco und Bartolomeo Vanzetti. Warum man gerade auf Sacco und Vanzetti kommt, läßt sich nicht erklären. Und wenn man an Sacco und Vanzetti denkt, denkt man sich, müßte man bedenken, daß im Augenblick auf dem Erdenrund vielleicht niemand an Sacco und Vanzetti denkt, daß sich niemand besonders jener Szene erinnere, wo das Zifferblatt eines Weckers die ganze Leinwand einzunehmen begann."¹³⁰

Die hier wiedergegebene Erinnerung wird ausdrücklich als nur diesem Man eigen bezeichnet, das 'Man' meint also eigentlich ein Ich. Als Leser stellt man sich die Frage, warum Isidor nicht "ich" sagt. Stiller batte ja einen Grund, nicht "ich" zu sagen, weil er seine Identität ablehnte. Dies gilt für Meiers Figuren aber nicht. Sie streben vielmehr eine Weltsicht an, welche über die Subjektivität des Einzelnen hinausgeht. Dies zeigt sich

¹²⁸ G. Zeltner, *Das /ch ohne Gewähr*, S.132.

¹²⁹ Vgl. z.B. die Passage, wo von Kants Abneigung gegen alles Militärische und zugleich von seiner Vorliebe für Militärmusik die Rede ist. (E.Y. Meyer, in *Trubschachen*, S.95)

¹³⁰ G. Meier, *Der schnurgerade Kanal*, S.23.

deutlich in den vier Romanen, die Baur und Bindschödl gewidmet sind. Meier braucht die Man-Form abwechselnd mit der Ich-Form, wobei in der *Ballade vom Schneien* fast nur noch die Ich-Form und die indirekte Wiedergabe direkter Rede vorkommt. Gleich zu Beginn der *Toteninsel* reflektiert Baur darüber, daß man, wenn man fünfundsechzig sei, "auf Jahrzehnte erfüllter Bürgerpflichten" zurückschauen könne:

"das heillt aufiahnehnte, da man Schuhe produzierte zum Beispiel, Gewehre, Backsteine, Ziegel machte, Velos, Autos, Fernseher und so weiter, oder sich sonstwie nützlich gab, bedacht darauf, Ar itsbeginn, Arbeitsschluß pünktlich einzuhalten, vor allem den Arbeitsbeginn."¹

Wenn hier etwas Überpersönliches, Allgemeines ausgedrückt wird, welches den Gebrauch des 'Man' rechtfertigt, so ist dies schon im gleichen Abschnitt nicht mehr der Fall, wenn Baur auf seine Familie zu sprechen kommt:

"Und man gedenkt der Verbindungen, die man eingegangen ist mit dem zarten Geschlecht, das heillt mit einer ganz bestimmten Vertreterin dieses zarten Geschlechts. (...) Und man bekommt die Kinder vor Augen, die dieser Verbindung entsprossen."¹³²

Durch diese Redeweise objektiviert bzw. verallgemeinert Baur seine individuellen Erfahrungen. Der Text will weder die Erinnerungen eines interessanten Individuums noch einen individuellen Erlebnisbericht geben. Das zeigt sich auch besonders deutlich an jenen Stellen, wo der Spaziergang in Olten geschildert wird:

"Vor der Trimbacherbrücke überquerte man auf dem Fußgängerstreifen die Gösger-, dann die Industriestrasse, um auf dem linken Trottoir weiterzugehen."¹³³

Wenn man diesen Satz in die Wir-Form überträgt, wird er zu einem einfachen fast schüleraufsatzhaften Bericht über einen Spaziergang. Die Man-Form dagegen hat etwas Distanziertes. Eine Wirkung, die noch von der Häufigkeit indirekter Redewiedergabe unterstützt wird.¹³⁴ Zugleich hat die Form etwas Verallgemeinerndes, den Leser Einbeziehendes. Der Leser könnte den Spaziergang nachvollziehen. Dies ist besonders an jenen Stellen sichtbar, wo etwas beschrieben wird, das jeder Leser nach-

¹³¹ G. Meier, *Toteninsel*, S.7.

¹³² G. Meier, *Toteninsel*, S.8.

¹³³ G. Meier, *Toteninsel*, S.32.

¹³⁴ Die indirekte Rede, der discours narrativisé ist eine sehr distanzierte Art der Redewiedergabe. (G. Genette, *Discours du récit*, S.191f.)

Das Spiel mit der Erzählperson

vollziehen kann bzw. selbst auch beobachten kann, auch wenn er es nicht tut, so z.B. an der folgenden Stelle:

"Man konnte die Stellen ausmachen, wo im Frühjahr Schneeglöckchen zu blühen hielten J Anemonen. Auch die Standorte der Krokusse schienen sich aufzudrängen."

Die Stellen, wo die ersten Blumen im Frühjahr erscheinen werden, haben etwas geradezu GesetzmaBiges. Sie entspringen nicht etwa der Willkür des Betrachters. Ebenso wird im folgenden Abschnitt versucht, etwas vom Geist von Schönbrunn wiederzugeben:

"Man dachte an Schönbrunn, seinen Park, die geradezu mystischen Buchsverliese mit Rosen drin, Statuen in Heckennischen; sah seine Staubfahnen, die aufzutreten oder zu schwingen geruhen im Miirz und August; erinnerte sich der Blütezeit der RoBkastanien een, und daB dann Blütenblätter auf die Schultern der Passanten segeln."¹

Die Beschreibung erinnert an die Art, wie Rilke in den *Neuen Gedichten* die äußere Wirklichkeit beschreibt. Es geht nicht darum, diese Wirklichkeit nach den Schemata des realistischen Romans so zu beschreiben, daB man sie *wiedererlännt*, sie von einem repräsentativen Standpunkt aus darzustellen. Wer nimmt schon, wenn er Schönbrunn besucht, die Staubfahnen und die herabfallenden Blütenblätter wahr? Von diesem Standpunkt scheint zu gelten, was vo gesagt wird, nämlich, daB er "etwas daneben" gestanden nn er die Welt abbildete".¹³⁷ Gerade dieses Danebenstehen erlaubt es, die Welt neu zu sehen. Dieser Gedanke wird immer wieder im Zusammenhang mit Gesprächen über Kunst ausgedrückt, so wird von Proust gesagt, er habe geschrieben:

"daB in dem Maße, wie die Kunst gewisse Gesetze zur Geltung bringe, die iilere Kunst rückblickend etwas von ihrer Originalitiit verliere. Es komme auf die erstmalige neue Schau einer an sich bekannten Sache an, auf eine Ansicht, die sich von den gewohnten unterscheide, eigenartig und neu, aber dennoch wahr und gerade deshalb doppelt ergreifend sei, weil sie uns in Staunen versetze, aus unserem alten Geleise wer und uns gleichzeitig in uns selbst an einen erinnerten Eindruck gemahne."¹

Diese Passage kann man zusammen mit der unmittelbar davorstehenden über Robert Walser, wonach dieser gesagt habe, wenn er nochmals von vom beginnen konnte, würde er sich bemühen, das Subjektive auszu-

¹⁵ G. Meier, *Toteninsel*, S.96.

¹³⁶ G. Meier, *Toteninsel*, S.96.

¹³⁷ G. Meier, *Die Ballade vom Schneien*, S.7.

¹³⁸ G. Meier, *Die Ballade vom Schneien*, S.84f.

schalten,¹³⁹ als ein poetologisches Programm von Meier lesen. Die Kunst bat nicht das Subjektive, Einmalige, darzustellen, sondern gewisse Gesetze, also Allgemeines zur Geltung zu bringen. Die Ausdrucksweise der Kunst ist allerdings die der Verfremdung, die uns in Staunen versetzen soll und uns gerade dadurch ergreifen soll. Andererseits beruht die Wahrheit der Kunst gerade darauf, daß sie etwas evoziert, was mit unserer Erinnerung zusammenhängt. In der Kunst wird also die Subjektivität der Darstellung mit der Allgemeinverbindlichkeit von Gesetzen verbunden. Diese Gesetze müssen als etwas Geistiges gesehen werden, das in Meiers Texten immer wieder mit Ausdrücken wie "Licht" und "Wind" umkreist wird.

Das Eindringen von Bindschädler in die Welt von Baur demonstriert, daß diese Welt trotz der scheinbaren Subjektivität von anderen Subjekten auf dieselbe Weise wahrgenommen, ja angeeignet, werden kann. Die Darstellung von Baur ist so richtig, daß Bindschädler in Amrain vorausagen kann, wo sich welche Gebäude befinden müssen. Die Erinnerungen Bindschädlers an Äußerungen von Baur ergänzen eben jene tiefere Wahrheit der dargestellten Welt, von welcher Proust spricht.

In diesen Zusammenhang gehört wohl auch die Verwischung der Erzählinstanz. Da wir nur bei Bindschädler direkten Zugang zu seinen Gedanken haben und nur Bindschädler außerhalb der direkten Reden als Ich auftritt, müßten wir Bindschädler als Erzähler annehmen. Was den Leser dabei irritiert, ist, daß kein Standpunkt faßbar wird, aus dem ihm dies alles erzählt wird, obwohl im Präteritum erzählt wird, zudem ist es im Roman Baur, der "ein Leben lang daran gedacht <hat>, zu schreiben",¹⁴⁰ während von Bindschädler keine solchen Absichten bekannt sind. Auf diese Weise wird die Erzählinstanz verwischt, der Akt des Erzählens tritt hinter die Darstellung der Welt zurück, was eigenartigerweise einen Objektivitätseffekt erzeugt.

II/3. Die Perspektive

II/3.1. Die Wahl einer eingeschränkten Perspektive

Der problematische Status der dargestellten Welt wird nicht nur durch den Erzähler erzeugt, sondern auch durch die Wahl der Perspektive, aus der erzählt wird. Ein besonders beliebtes Mittel des modernen Romans ist die *beschränkte nicht repräsentative Perspektive*, welche eistens durch irgendeine Beschränktheit der Figur hervorgerufen wird. Über wenig ist

¹³⁹ G. Meier, *Die Ballade vom Schneien*, S.84.

¹⁴⁰ G. Meier, *Toteninsel*, S.69.

Die Wahl einer eingeschränkten Perspektive

sich die Kafka-Forschung so einig wie darüber, daß Kafka ausschließlich aus der Perspektive seiner Figuren erzählt und es darum unmöglich ist, zu wissen, wie die Welt, in der die Figuren leben, eigentlich aussieht. So wissen wir z.B. bis ans Ende des Romans *Das Schloß* nicht, was dieses Schloß denn nun eigentlich ist, ebenso wenig wie uns im *Prozeß* klar wird, was es mit dem überall anwesenden Gericht auf sich hat. Schon früh hat Robbe-Grillet, dessen Romane man für objektiv hielt, darauf aufmerksam gemacht, daß dies nicht stimmt:

"Denn nicht nur ist es in meinen Romanen zum Beispiel ein Mensch, der jegliches Ding beschreibt, sondern es ist der am wenigsten unpersönliche, der am wenigsten unparteiische Mensch; er ist vielmehr immer durch ein Abenteuer der Gefühle und Leidenschaften von der bedrückendsten Art engagiert, und zwar in solchem Maße, daß sich dadurch seine Sicht verzerrt und daß in ihm Vorstellungen hervorgerufen werden, die an Fieberwahn grenzen." 41

Schon der Expressionismus hat mit der Wahl eines poetischen Perspektiventrägers experimentiert, häufig mit einem Irrsinnigen. Das primäre Interesse dieser Erzählungen galt dort aber noch der Psyche der Figur und nicht so sehr der verzerrt dargestellten Welt. Im Sinne Robbe-Grillet hat Handke die verzerrende Sicht auf die Umwelt in *Die Angst des Tormanns beim Elfmeter* verwendet, wo die Angst des Helden, daß er als Mörder entlarvt werden könnte, seine Wahrnehmung der Umwelt bestimmt.¹⁴³

Ganz in der Tradition von Kafkas Behandlung der Erzählperspektive steht Franz Boni. Er verbindet wie Kafka den heterodiegetischen Erzähler mit der fixierten Figurenperspektive. An sich braucht diese Kombination nicht zu einer problematischen Welt zu führen, wie Dolezel am Beispiel von Flauberts *Madame Bovary* darlegt.¹⁴⁴ Diese Erzählform behält dann ihre Glaubwürdigkeit, wenn die Figur eine gewisse Allgemeinverbindlichkeit hat, wie es im Realismus der Fall ist. Wenn aber der Perspektiventräger ein Außenseiter der Gesellschaft ist, der eine vom Leser abweichende Wahrnehmung der Welt hat, wird die dargestellte Welt problematisch. Da der heterodiegetische Erzähler zunächst glaubwürdig wirkt, merkt der Leser erst im Laufe des Textes, daß er es mit einer problematischen Welt zu tun hat. So hat es z.B.

¹⁴¹A Robbe-Grillet, *Neuer Roman, neuer Mensch*, S.181. (Hervorhebungen von R.Z.)

¹⁴²S. z.B. die Erzählung *Der I"e* von Georg Heym oder *Die Ermordung einer Butterblume* von Alfred Döblin.

¹⁴³Wenn die Handke-Forschung immer wieder versucht hat, die Krankheit zu ermitteln, unter der Bloch leidet, so verfehlt sie den Text insofern, als es Handke wie den Nouveau Romanciers nicht darum geht, Krankheitssymptome zu beschreiben, sondern eine durch eine gestörte Psyche wahrgenommene Welt.

¹⁴⁴L. Dolezel *Truth and Authenticity*, S.17.

Jahrzehnte gedauert, bis man merkte, daß es sich bei K. im *Schloß* nicht um einen Landvermesser, sondern eher um einen Landstreicher handelt.¹⁴⁵ Die Funktion der Verbindung der Er-Form mit der fixierten Personenperspektive in Bonis Werk wird deutlich in einer Erzählung wie *Die Raben* in der Sammlung *Ein Wanderer im Alpenregen*. Der größte Teil des Textes gibt in indirekter Rede der Hauptfigur Karrer, dessen Theorie über das Auftauchen und Benehmen der Raben wieder. Ratte Boni die Ich-Form gewählt, so wäre die Subjektivität der Darstellung sofort klar gewesen. Da er aber die Er-Form wahlte, hilft der Leser die dargestellte Welt zunächst für wirklich. Karrer stellt dar, wie die Raben ihm anzeigen, wann der Richter ins Dorf komme. Dieser komme immer einen Tag vorher verkleidet, um sich umzuhören, und so glaubt Karrer in einem Lumpensammler den Richter entdeckt zu haben. Wenn der Leser zunächst wegen der wenigen Angaben zur dargestellten Welt nicht weiß, welche semantischen Merkmale diese Welt hat und daher das Erscheinen eines Richters im Dorf, ja selbst die Tatsache der Verkleidung zunächst noch nicht für unwahrscheinlich hält, zumal wenn er glaubt, es werde eine totalitäre Welt dargestellt, so beginnt er aufzumerken, wenn die Gestalt des Lumpensammlers und des Richters äußerlich nicht übereinstimmen, denn auch in einer totalitären Welt ist es nicht möglich, gegen die Naturgesetze zu verstoßen. Im weiteren Verlauf des Textes entpuppt sich der Richter immer mehr als Sozialarbeiter, der offenbar Karrer zu Arbeit anhalten will, während Karrer die Arbeit in der Fabrik als sinnlos empfindet. Allein die Wiedergabe von Bruchstücken der Rede des sogenannten Richters, wie "Unmöglichkeit in einem Lagerhaus zu wohnen", "Befriedigung nach getaner Arbeit"¹⁴⁶, machen den Leser darauf aufmerksam, daß es sich beim Richter um einen Sozialarbeiter handeln muß und daß Karrer offenbar eine Art Clochard ist.

Die in derselben Sammlung enthaltene Erzählung *Der Talhändler* wird aus der Perspektive von Lattmann erzählt, welcher in einem nicht näher lokalisierten Tal Telefonbücher verkauft, in Wirklichkeit sich aber offenbar seinen Lebensunterhalt zusammenstiehlt, was der Leser jedoch erst mit der Zeit merkt. Der Leser muß auch vermuten, daß Lattmann eine alte Frau umgebracht hat, bei der überall Hartgeld herumliegt. Jedenfalls heißt es:

"Als in den nächsten Tagen das Ableben der Frau Winkler bekannt wurde, merkte Lattmann, daß er der letzte gewesen war, der die Frau zu Lebzeiten gesprochen hatte."

¹⁴⁵ Vgl. I. Henel, *Die Deutbarkeit von Kajkas Werken*, S.428.

¹⁴⁶ F. Boni, *Ein Wanderer im Alpenregen*, S.39.

Danach kann er den Feierabend nicht richtig genießen, versteckt sich und hört auf jedes Gerausch.¹⁴⁷ Die dargestellte Welt wird gegen das Ende des Textes vollkommen phantastisch, wenn Lattmann auf der Wiese vor der Hütte eines Dichters, den er aufsuchen will, unzählige Tierkadaver findet. Aufgrund seiner Kenntnis der Welt muß der Leser diese Episode als Halluzination von Lattmann interpretieren. Daß er die Beschreibung nicht sofort als Halluzination erkennt, hängt mit den mangelnden Signalen und der anscheinend objektiven Erzählweise zusammen.

Wenn es dem Leser in dieser Erzählung noch gelingt, eine gewisse Seltsamkeit als Vorstellungen der Figur und damit im Sinne Dolezels als Satelliten-Welt zu interpretieren, so ist dies im Falle des Romans *Die Wanderarbeiter* nicht mehr möglich. Perspektiventrager dieses Textes ist A, welcher Arbeiter in einer Surenthal genannten Fabrik ist. Der Leser erhält das Bild einer Fabrik mit strengen Arbeitsbedingungen, wo die Arbeiter schikaniert und bis aufs Letzte ausgebeutet werden. Die Regeln, nach denen diese Fabrikwelt funktioniert, sind eigenartig. So müssen z.B. in Nachtschicht Henkel in Konfitürekkessel eingehängt werden, bis dem Arbeiter die Hände bluten.¹⁴⁸ A wird zum Falten von Decken aufgeboten, eine Arbeit, die zu zweit gemacht werden muß. Weil A als Einziger Schichtarbeit hat, ist die Zweiergruppe schon gebildet, und er fühlt sich deshalb wie das fünfte Rad am Wagen.¹⁴⁹ Wenn der Leser solche seltsamen Anordnungen als Willkür der Fabrikbesitzer bzw. der Aufseher interpretieren kann, so ist dies bei Aussagen, welche gegen Naturgesetze verstoßen nicht der Fall. So behauptet z.B. A:

"In diesem Land (...) werde der im Mühlthal Geborene dafür, daß er sich diesen Geburtsort ausgesucht hatte, mit lebenslanger Fabrikarbeit bestraft. Aus dem Mühlthal rekrutiere das Land sein großes Arbeiterheer. Wer dort, irrtorende, werde, kenne gar nichts anderes als die Metall- und die Textilbranche."

Wenn in der wahrscheinlichen Welt des Lesers die Menschen aus einem bestimmten Tal vielleicht wegen der Nähe einer bestimmten Industrie hauptsächlich dort arbeiten, so kann sich auf dieser Welt doch niemand den Geburtsort aussuchen: dies verstößt gegen die Naturgesetze. Diese Darstellung von A wird im Laufe des Textes auch in Frage gestellt durch Widersprüche. So behauptet A auf der einen Seite: "Yom Berufsberater würden die Kinder allesamt in die Textil- und Maschinenfabrik ab-

¹⁴⁷ F. Boni, *Ein Wanderer im Alpenregen*, S.93.

¹⁴⁸ F. Boni, *Die Wanderarbeiter*, S.139.

¹⁴⁹ F. Boni, *Die Wanderarbeiter*, S.54.

¹⁵⁰ F. Boni, *Die Wanderarbeiter*, S.15.

kommandiert.¹⁵¹ Eine Seite später sagt er, ihm selbst habe der Berufsberater vorgeschlagen, Koch zu werden.¹⁵² Als er wieder einmal auf das Mühltal zu sprechen kommt, sagt er: "Wer von dort kam, war nicht unbedingt Arbeiter."¹⁵³ Ähnlich widersprüchliche Aussagen gibt es in bezug auf die Arbeitsbedingungen. Die Arbeitslage in dem Land ist so, daß "nirgendwo (...) Arbeiter eingestellt" werden,¹⁵⁴ so daß sie froh sind, in der Surenthal arbeiten zu können, andererseits wechselt A innerhalb der Surenthal ständig die Stelle,¹⁵⁵ so daß man sich fragt, wie dies bei der beschriebenen Arbeitslage möglich ist. Einerseits wird behauptet, die Arbeiter *en* sich Verletzungen zu, um der Arbeit fernbleiben zu können, andererseits sagt A, er sei schon fünfmal in der Nacht nach Hause gegangen und trotzdem nicht entlassen worden.¹⁵⁷ Im Widerspruch zu den beschriebenen Unterdrückungsmechanismen heilt es:

"Wer so frech war und sich in dieser Krisenzeit krank meldete, wurde nicht entlassen, da Schreiber und Fust Respekt vor ihnen hatten. Auf Leute, die immt3sja sagten (...) auf solche guten Arbeiter konnte die Direktion verzichten."

Allmählich wird A dem Leser suspekt. So erfährt man ziemlich genau in der Mitte des Textes, für A seien "die gewöhnlichsten Reden und Handlungen (J Künste, die er durch Beobachten der Mitmenschen erlernen mtillte."⁹ Später ist davon die Rede, daß A eine gespaltene Persönlichkeit habe.¹⁶⁰ So wird der Leser dazu veranlaßt, frühere Schilderungen wie z.B. die folgende von A zu reinterpreten: In Surenthal scheine alles in Ordnung zu sein.

"Und hore man etwas von einem Amoklaufer, so werde diese Meldung unterdrückt, erschieße ein Arbeiter eine Aufsichtsperson, so handle es sich um

¹⁵¹ F. Boni, *Die Wanderarbeiter* §.16.

¹⁵² F. Boni, *Die Wanderarbeiter* §.17.

¹⁵³ F. Boni, *Die Wanderarbeiter* §.146.

¹⁵⁴ F. Boni, *Die Wanderarbeiter* §.71.

¹⁵⁵ F. Boni, *Die Wanderarbeiter* §.53, 56, 80.

¹⁵⁶ F. Boni, *Die Wanderarbeiter* §.71.

¹⁵⁷ F. Boni, *Die Wanderarbeiter* §.143.

¹⁵⁸ F. Boni, *Die Wanderarbeiter* §.143f.

¹⁵⁹ F. Boni, *Die Wanderarbeiter* §.87.

¹⁶⁰ "Er hatte nicht das Verlangen jemand anders zu sein, er war jemand anders. Schimpfworte, die auf ihn prallten, realisierte er gar nicht, da er sich anders sah, als er den Kollegen erschien, so gespalten war bereits seine Persönlichkeit." (F. Boni, *Die Wanderarbeiter* §.134f.)

Die Wahl einer eingeschränkten Perspektive

einen Verrückte!!", erschieße er sich selber, so handle es sich um einen Melancholiker."¹⁶¹

Was der Leser an dieser Stelle für eine Darstellung totalitärer Zustände halt, muß er später in Frage stellen. Die Surenthal könnte eine psychiatrische Klinik, eine Nervenheilanstalt oder eine Anstalt für geistig Behinderte sein. Darauf deutet auch eine Stelle, wo A "bemerkenswerte Menschen, Künstler, Studenten" sieht, die "durch das Schicksal in die SURENTHAL verschlagen worden waren".¹⁶² Schließlich wird ein Arbeiter, "einer der vielen Verrückten" der SURENTHAL-Narr genannt.¹⁶³ Das Benehmen einiier Arbeiter deutet ebenfalls auf geistige und psychische Störungen hin.¹ Unter diesem Gesichtspunkt bekommen eine Reihe von Ausdrücken eine doppelte Bedeutung, so z.B. das Wort "Spinnerei", das der Ort sein könnte, wo die Spinner leben. Der Vorspann des Textes spricht von "Depressionsjahren", diese können nicht nur in wirtschaftlicher Hinsicht, wie es der Kontext suggeriert, sondern auch in psychischer Hinsicht verstanden werden. Für den Leser ist es allerdings unmöglich, den Grad von Verzerrung festzustellen. Daß A in einer eigenen Welt lebt, wird an einer Stelle thematisiert, wo A einem Beamten des Steueramtes gegenübersteht, der von ihm das Bezahlen der Steuern verlangt und ihm vorwirft:

"Sie haben verwirrte Gedanken! A.: Ich denke nicht verwirrt, eher wirken meine Gedanken verwirrend, jeder der so lebt wie ich, denkt so wie ich, nur habe ich noch nie jemanden getroffen, der in derselben Welt wie ich lebt, weshalb ich nicht beweisen kann, daß meine Gedanken nur für jene verwirrt erscheinen, die in einer Beamtenwelt leben wie Sie!"¹⁶⁵

Es ist diese subjektive Welt, die durch A's Perspektive im Roman dargestellt wird. So ist auch für den Leser A's Welt nur teilweise zugänglich, er kann nur Vermutungen über A's Zustand anstellen, er kann jedoch nicht feststellen, um was für einen Betrieb es sich bei der Surenthal handelt, ja, er kann nicht einmal mit Sicherheit sagen, ob es für die andern Menschen die Surenthal auch gibt oder ob Sie eine Vorstellung von A ist. Wir haben es wiederum mit einer problematischen fiktionalen Welt zu tun, die in der Schwebe bleibt zwischen fiktionaler Existenz und Nicht-

¹⁶¹ F. Bóni, *Die Wanderarbeiter*, S.24.

¹⁶² F. Bóni, *Die Wanderarbeiter*, S.54f.

¹⁶³ F. Bóni, *Die Wanderarbeiter*, S.138.

¹⁶⁴ "Wenn die Leinenweberei SANGENILLAL (...) Pakete sandte, freuten sich die Gelegenheitsarbeiter an den schönen Etiketten. Der hagere Gasser schüttelte den Kopf, redete in die Rollwagen hinein, lachte vor sich hin und beugte sich über jedes einzelne Paket." (F. Bóni, *Die Wanderarbeiter*, S.139)

¹⁶⁵ F. Bóni, *Die Wanderarbeiter*, S.133.

Existenz.¹⁶⁶ Die Kritik bat allerdings den problematischen Status der dargestellten Welt nicht erkannt und bat Bóni immer wieder für einen Autor gehalten, der sozial Benachteiligte darstellt.¹⁶⁷ Wenn es Bóni darum ginge, müßte er allerdings einen glaubwürdigen Erzähler bzw. eine verlässliche Perspektive wählen, die die dargestellte Welt nicht zweideutig erscheinen läßt.

III.3.2 Multiperspektivität in Walters 'Ersten Unruhen'

Walters Roman *Erste Unruhen* besteht aus der Montage verschiedenartiger Textsorten. Die Frage der Glaubwürdigkeit der Äußerungsinstanz stellt sich in diesem Fall nicht, weil es keine Vermittlungsinstanz mehr gibt. Jedes Textfragment hat seine eigene Äußerungsinstanz; diese kann anonym sein wie im Fall der Texte aus der Bibel, aus Geschichtsbüchern, Sagen, Prospekten, Zeitungen, wissenschaftlichen Texten, oder sie kann spezifischer sein wie in allen jenen Fällen, wo sich einzelne soziale Gruppen ausmachen lassen. Wir haben es im Grunde genommen mit einem vielsprachigen "Gerede" in und über die Stadt Jammers zu tun.¹⁶⁸ Urheber des Geredes sind ganz verschiedene Kollektive: die Einwohner, welche auf die Entwicklung ihrer Stadt stolz sind, Bewohner eines Quartiers, eines Blocks, Einfamilienhausbesitzer, Frühaufsteher, Jugendliche, Arbeiter. Die Unbestimmtheit der Äußerungsinstanz wird abgebildet in jenem Schrei, von dem man nicht weiß, woher er kommt:

"Und tatsächlich, da haben wir ihn mit eigenen Ohren gehört. Ehrlich. Ein langgezogener Schrei, ganz schön übel, ein Kater oder ein Mensch, ein Kater am Verrecken, etwa so, an die zwölf oder fünfzehn Sekunden, dann war's wieder weg. Und alle haben wir dagestanden, haben gehorcht und gedacht, da muß er sein, oder nein da drüben, oder da, und da!"¹

Diesen Schrei könnte man als 'mise en abyme'¹⁷⁰ der Äußerungsinstanz lesen: so wie man nicht weiß, wer den Schrei äußert, so anonym sind die Äußerungsinstanzen der Texte. So wenig wie man oft weiß, in welcher Situation die Äußerungen getan werden, so wenig weiß man genau, woher

¹⁶⁶ Vgl. L. Dolezel, *Truth and Authenticity*, S.23.

¹⁶⁷ Vgl. z.B. S. Moser zu *Ein Wanderer in Apenregen*: "Noch kaum je ist menschenunwürdige Fabrikarbeit so genau beschrieben und in ihren mörderischen Konsequenzen so weitgehend und radikal demaskiert worden wie in den Geschichten Franz Bónis." (*Schweizerische Monatshefte* 59, 1979, S.1011.)

¹⁶⁸ S. G. Genette, *Figures III*, S.188. Zum Gerede vgl. auch oben S.78.

¹⁶⁹ O.F. Walter, *Erste Unruhen*, S.44.

¹⁷⁰ Vgl. L. Diellenbach, *Le Récit spéculaire*, S.100ff.

der Schrei kommt und warum geschrien wird. So wie das Gerede über Jammers überall ist, so ist es auch der Schrei.

Während Walter in *Zeit des Fasans* verschiedene Perspektiven aufeinanderprallen läßt, um die Wahrheit der dargestellten Welt in Frage zu stellen, gibt er in *Erste Unruhen* durch die verschiedenen Perspektiven die Vielfalt von Meinungen, Ansichten, Gefühlen, Bewußtseinsinhalten der Bewohner einer Stadt wieder. Die einzelnen Äußerungen relativieren sich gegenseitig, so wenn einerseits die Zufriedenheit der Bewohner ausgedrückt wird und auf der andern Seite die Nachrichten von Gewalttaten und Selbstmorden immer mehr zunehmen. So entsteht kein einheitliches Bild, sondern eines, welches aus einzelnen Fetzen besteht, die der Leser, wie Butor in bezug auf sein *Mobile* sagt, zu einem bunten Quilt zusammensetzen muß. Butor hat in *Mobile* ebenfalls mit Zitaten verschiedenster Herkunft gearbeitet, um die Vielfalt der Vereinigten Staaten zu beschreiben. Sowohl Butor wie O.F. Walter verwenden Zitate aus Geschichtsbüchern, um den Text der Gegenwart auf die Vergangenheit hin zu öffnen. Zum kollektiven Bewußtsein gehört nicht nur die Gegenwart, sondern auch die Vergangenheit, nicht zufällig beginnt Walters Roman mit dem Satz: "Zusammen wissen wir eine ganze Menge." Es wird dann auf Schullese- und Geschichtsbücher, auf Fotoalben und auf das Stadtarchiv verwiesen. Zum kollektiven Bewußtsein gehören neben der mehr oder minder verbürgten Geschichte auch die Sagen, die Legenden und Märchen. Man hat oft den Nouveau Roman mit der Beschreibung der Gegenwart gleichgesetzt und dabei übersehen, daß er sich gerade auch auf die Vergangenheit hin öffnet,⁷¹ daß er dem Leser bewußt macht, daß es die Gegenwart ohne die Vergangenheit nicht gibt, daß die kollektiven Mythen und Legenden sein Verhalten und seine Wahrnehmung bestimmen.

Schließlich macht die Multiplizierung der Perspektiven und Werthaltungen dem Leser endgültig bewußt, daß es nicht mehr möglich ist, die moderne Welt aus einer einheitlichen Perspektive darzustellen. Wolfzettel interpretiert im Zusammenhang mit seiner Analyse von Butors *Degrés* diese Darstellungsweise als Konsequenz der Relativitätstheorie, "die kein absolutes, festes Maß- und Wertesystem mehr zuläßt. Der Roman soll die 'localisation compliquée', die Relativität und wechselseitige Ab-

⁷¹ Vgl. F. Wolfzettel, der in bezug auf Butors *Degrés*, wo die Verwandtschaftsbeziehungen als Strukturprinzip eine wichtige Rolle spielen, feststellt, daß der Parenté-Begriff eine Öffnung des Textes "in die Vergangenheit" bringe, "nicht im Sinne einer Sippenvergangenheit wie etwa bei Faulkner, sondern in Richtung auf eine entpersonalisierte, hypothetisch allgemeine Vergangenheit, in der sich kollektive Geschichte und persönliche Verwandtschaft decken, indem diese Verwandtschaft selbst Geschichte wird und die Geschichte sich in der Konstituierung einer Verbindung als wirksam erweist." (F. Wolfzettel, *Michel Butor*, S.148.) Zum Zusammenhang von Vergangenheit und Intertextualität s. unten S.113ff.

hingigkeit aller Standorte in einem kollektiven Beziehungsnetz zum Ausdruck bringen".¹⁷² "In dieser Welt gibt es keine Präferenz, keine privilegierten Örter und Perspektiven."¹⁷³ Die Relativität aller Standpunkte schlägt sich auch auf der sprachlichen Ebene nieder, der ich mich im nächsten Kapitel zuwenden will.

¹⁷² F. Wolfzettel, *Der gnoseologische Kollektivroman*, S.234. Der Ausdruck "localisation compliquée" stammt von Butor.

¹⁷³ F. Wolfzettel *Michel Butor*, S.169.

IV. DIE SPRACHE IM ROMAN

IV.1. Sprachenvielfalt

Mindestens seit Joyce *Ulysses* und Döblins *Berlin Alexanderplatz* wird die Sprache im Roman vom Neben- zu einem Hauptthema. Man kennt die Bemühungen der Dichter des Realismus, eine Sprache zu verwenden, welche auf die abzubildende Realität hin transparent ist. Man weiß von Flauberts Bemühungen, Metaphern und andere poetische Mittel aus seinen Texten zu entfernen. Sicher hat, wie Bachtin zu Recht bemerkt, der Roman schon immer verschiedene Stilschichten benützen können, wenn es darum ging, die Rede der Figuren wiederzugeben:

"Der Roman ist künstlerisch organisierte Rede-vielfalt, zuweilen Sprach-vielfalt und individuelle Stimm-vielfalt. Die innere Aufspaltung der einheitlichen Nationalsprache in soziale Dialekte, Redeweisen von Gruppen, Berufsjargon, Gattungssprachen, Sprachen von Generationen und Altersstufen, Sprachen von Interessengruppen, Sprachen von Autoritäten, Sprachen von Zirkeln und Moden, bis hin zu den Sprachen sozial-politischer Aktualität (...) diese innere Aufspaltung der Sprache ist die notwendige Voraussetzung für die Roman-gattung"¹

So läßt sich seine Berner Bauern in einer mit Mundartausdrücken versetzten Sprache reden, so läßt Fontane seine Figuren je nach sozialer Herkunft verschieden reden. Auch wenn die Rede-vielfalt den realistischen Roman ebenso kennzeichnet wie den modernen Roman, so besteht doch ein Unterschied in der Art, wie diese Rede-vielfalt eingesetzt wird. Der realistische Roman ordnet die Rede-vielfalt der einen semantischen Intention des Werks unter. Die Ausdrucksweise der Figuren trägt zu ihrer Charakterisierung bei, und sie wird sozusagen ständig vom Autor kontrolliert. Eine Sprache stellt die andere nicht in Frage. Jede bleibt sozusagen unangefochten in ihrem Bereich. Im modernen Roman dagegen findet zum einen eine Vervielfältigung der sprachlichen Möglichkeiten statt und zum andern treffen die verschiedenen Sprachen unvermittelt aufeinander und relativieren sich so gegenseitig. Bereits 1929 hat A. Döblin auf die verschiedenen sprachlichen Schichten aufmerksam gemacht:

"Wir haben im Deutschen eine nicht zu große Zahl gut isolierbarer Sprachstile und Stilebenen. Da ist die Konversationsprache, die verschieden ist in den

¹ M. Bachtin, *Das Wort im Roman*, S.157.

Die Sprache im Roman

verschiedenen Gesellschaftsschichten, auch in den Provinzen nicht bloß nach der Mundart anders ausfällt. Da gibt es die Sprachebene der Zeitungsleute, Börsianer, und anderer Berufe. Aber diese fallen leider für die Autoren nicht sehr ins Gewicht."

Die Autoren nützen, wie Döbblin zu Recht bemerkt, nicht die ganzen Möglichkeiten der Sprache aus. Das Neue an einem Werk wie *Berlin Alexanderplatz* ist, daß auch Sprachen verwendet werden, die vorher nicht literaturfähig waren, und daß die ganze Spannweite sprachlicher Ausdrucksmöglichkeiten von der extrem sachlichen Wissenschaftssprache bis zur emotional gefärbten Umgangssprache niederer sozialer Schichten ausgefaltet wird.

Als Beispiel kann die Beschreibung dienen, wie Franz Biberkopf Ida so zusammengeschlagen hat, daß sie später an den Folgen gestorben ist: "Franz hat seine Braut erschlagen, Ida, der Nachname tut nichts zur Sache, in der Blüte ihrer Jahre."³ Der sachliche Anfang des Satzes kontrastiert mit dem clichéhaften Ende. Gleich auf den poetischen Ausdruck "in der Blüte ihrer Jahre" folgt eine äußerst umgangssprachliche Wendung: "Dies ist passiert bei einer Auseinandersetzung zwischen Franz und Ida." Dieser Satz geht dann über in eine fast gerichtsmedizinische Beschreibung der Organe, welche "leicht beschädigt wurden".⁴ Die Beschreibung, wie Franz mit dem hölzernen Sahneschläger auf Ida losgeht, wird in einem zweiten Anlauf mit zwei physikalischen Formeln erklärt. Diese sachliche Beschreibung, welche in eine medizinische übergeht - "Atembehinderung, heftiger Schmerz, Schreck, physiologische Gleichgewichtsstörung" - wird unvermittelt abgelöst von Ausdrücken aus einem umgangssprachlichen Jargon:

"Franz hätte die liidierte Person, die **im** so wohlbekannt war, trotzdem wie ein brüllender Löwe erschla_agen, wenn nicht die Schwester angetanzt wäre aus dem Nebenzimmer. Vor dem Keifen dieses Weibes ist er abgezogen..s

Die Ausdrücke "angetanzt" und "Keifen des Weibes" könnten von Biberkopf aus gesprochen sein. Der Vergleich mit dem brüllenden Lowen ist schief, denn ein brüllender Lowe zerfetzt allenfalls jemanden, erschlägt aber nicht. Das Aufeinandertreffen verschiedener Stilschichten macht darauf aufmerksam, daß die sprachlichen Ausdrücke immer auch Werten enthalten. Selbst die scheinbar neutrale Sprache der Physik und der Medizin ist durch die Nachbarschaft emotionaler Ausdrücke nicht

² A. Döbblin, *Der Bau des epischen Werks*, S.130.

³ A. Döbblin, *Berlin Alexanderplatz*, S.104.

⁴ A. Döbblin, *Berlin Alexanderplatz*, S.104.

⁵ A. Döbblin, *Berlin Alexanderplatz*, S.105f.

wertfrei. Es ist eine Art Provokation des Lesers, die Wirkung von Franz' Brutalität mit physikalisch-medizinischen Ausdrücken zu beschreiben und scheinbar jedes Mitleid mit dem Opfer zu vermeiden, obwohl dieses, wie der Erzähler sagt, "sehr nett anzublicken" gewesen sei.⁶ Die Sprachen relativieren sich so gegenseitig, es gibt keine hierarchische Ordnung der Sprachen und auch keine eindeutige Wertung des Ereignisses mehr.

Ähnlich wie Döbblin verfährt O.F. Walter in seinem Montageroman *Erste Unruhen*. Im Unterschied zu Döbblin läßt aber Walter die verschiedenen Sprachen nicht innerhalb einzelner Abschnitte aufeinandertreffen, sondern er kontrastiert ganze Abschnitte. Zitate bzw. Zitatimitationen aus der Bibel stehen neben sachlichen Zeitungstexten und neben solchen, die eine ausgeprägte Wissenschaftssprache verwenden. Mündliche Rede kontrastiert mit schriftlichen Formen der Rede, Dialekt mit Hochsprache. Die mündliche Sprache wird nach Gruppensprachen differenziert. So wird z.B. der Jargon Jugendlicher wiedergegeben mit Ausdrücken wie: "Also der Zwölfer! Der reine Zwölfer war's."⁷ Es werden Redewendungen wie sie etwa am Stammtisch üblich sind aneinandergefügt: "Also jetzt reicht's. Die müssen schließl.ich. Wir können doch nicht alles einfach stillschweigend hinnehmen."⁸ Walter erreicht mit dieser Kontrastierung der Sprachen eine ähnliche Wirkung wie Döbblin, auch hier relativieren sich die Sprachen gegenseitig, sie sind nur Teil eines Ganzen, welches nicht mehr von einem übergeordneten Standpunkt aus dargestellt werden kann, welches immer unübersichtlicher wird.

Diese Erfahrung der zunehmenden Unübersichtlichkeit, die der Leser im Laufe des Romans macht, wird am Schluß von einer der vielen anonymen Gruppen ausgesprochen, die beinahe die Sprache verliert:

"Uns oder jedenfalls einigen von uns macht überhaupt das Sprechen jetzt Mühe. Eine ganze Zeit lang ist eigentlich alles gut gegangen. Aber jetzt? Irgendwie wird hier alles immer unübersichtlicher. (...) Irgendwie kompliziert, und kaum daß wir den Mund aufmachen, haben wir - natürlich nicht wir, jedenfalls nicht alle hier, einige von uns hier haben wir das Gefühl, so ein undeutliches Gefühl, mehr nicht, da ist jetzt einfach das Ganze wieder viel komplizierter."⁹

Sprachliche Vielfalt ist auch ein Kennzeichen von Loetschers Werk. Der Gebrauch verschiedener Stile und Darstellungsweisen hat jedoch weniger die Funktion, die einzelnen Sprachen zu relativieren als vielmehr die verschiedenen Möglichkeiten des Sprechens zu demonstrieren. So

⁶ A. Döbblin, *Berlin Alexanderplatz*, S.104.

⁷ O.F. Walter, *Erste Unruhen*, S.43.

⁸ O.F. Walter, *Erste Unruhen*, S.127.

⁹ O.F. Walter, *Erste Unruhen*, S.185f.

steht z.B. in *Immunen* der Bericht über die Entlassung des Immunen als Journalist im Stil des *Spiegels* neben dem Marchen von der Kopfkissengans, die Chorlieder der Gesellschaft, welche aus lauter Clichés bestehen neben der Gebrauchsanweisung, wie man einen Homosexuellen mißbraucht. Der Vielfalt der Welt entspricht die Vielfalt der Sprachen und so verkörpern insbesondere die beiden Romane über den Immunen jenes galileische Sprachbewußtsein, von dem Bachtin sagt, es habe "sich vom Absolutismus der einheitlichen und einzigen Sprache losgesagt (...), das heißt, vom Bekenntnis zur eigenen Sprache als dem einzigen verbal-semanticen Zentrum der ideologischen Welt". Die Anerkennung anderer Sprachen bedeute "die verbal-semantiche Dezentralisierung der ideologischen Welt".¹⁰ Das heißt, es gibt viele Zentren, von denen aus die Welt dargestellt wird. Auf der thematischen Ebene entspricht dieser Dezentralisierung im Werk Loetschers der ständig wechselnde Standpunkt der Darstellung, dessen vielleicht auffälligstes Beispiel "Die Entdeckung der Schweiz" durch die Indianer ist.

Handwritten: vgl. Jung
I
"
Bichsel

Noch wichtiger als das Nebeneinander verschiedener Sprachen scheint mir im Werk Hugo Loetschers die etappe zu sein, welche ihm erlaubt, alles mit allem zu verbinden.¹¹ Die Metapher und jede Art von Parallelismen und Äquivalenzen sind, wie man mindestens seit den Untersuchungen von R. Jakobson weiß¹², eminent poetische Prinzipien, weswegen auch Flaubert die Metapher aus seinen erzählenden Texten zu eliminieren versuchte. Das Eindringen von Prinzipien, welche früher der poetischen Sprache, der Lyrik vorbehalten waren, in erzählende Texte ist typisch für den modernen Roman.¹³ Der Gebrauch vielfältiger Sprachen meht derse bewußt, daß die Sprache "die Sprache vieler" ist¹⁴, wie es Bichsel formuliert, und daher mehr weiß als ein einzelner. Das bedeutet zu wissen, daß den modernen Schriftstellern die Tatsache bewußt ist, daß man mit Sprache nicht die Wirklichkeit abbilden kann, sondern nur sozusagen das Gerede der Leute über die Wirklichkeit. So schreibt Bichsel in dem Aufsatz mit dem bezeichnenden Titel *Die Geschichte soll auf dem Papier geschehen*:

"Ich kann nicht Realität aufs Papier bringen, sondern nur, was es zur Realität zu sagen gibt. (...) Ich beschreibe nicht den Tisch, sondern ich schreibe Sätze,

¹⁰ M. Bachtin, *Das Wort im Roman*, S.251f.

¹¹ Zum Prinzip der Metapher bei Loetscher siehe meinen Aufsatz *Vielsprachigkeit und Verfremdung im Werk Hugo Loetschers*.

¹² Jakobson, *Metapher und Metonymie*.

¹³ Zur Wichtigkeit des metaphorischen Prinzips vgl. unten S.149f., S.167ff.

¹⁴ P. Bichse *Die Geschichte soll auf dem Papier geschehen*, S.52.

Geschwätzigkeit

die es über einen Tisch zu n gibt. 'Was sagen die Leute von einem Tisch?'
und nicht 'Was ist ein Tisch.'¹⁵

In diesem Sinn zitiert er in den *Jahreszeiten* aus Malerhandbücher und anderen Handwerksanleitungen Sätze, die es über ein Haus zu sagen gibt. Auf diese Weise wird die Sprache selbst zu einer Produktivkraft, wie es A. Döblin schon sehr früh formuliert hat:

"Was die formende Kraft der Sprache anlangt, so muß ich eigentlich (...) von ihr als von einer allgemeinen Produktivkraft zugleich formaler und ideeller Art sprechen, und sie erweist sich so in dem denkenden Schreiben oder schreibenden Denken als das Treiben von Satz zu Satz, von Periode zu Periode. Ab und zu treten mehr rhythmische Gesetze hervor, ab und zu scheinen mehr Alliterationen zu leiten, ab und zu mehr Gleichklänge."¹⁶

Die Nouveau Romanciers haben immer wieder darauf aufmerksam gemacht, daß sie Realität aus der Sprache generieren.¹⁷ P. Bichsel schreibt:

"Mich interessiert, was auf dem Papier geschieht, wenn ich das Wort 'Tisch' schreibe. Ich erwarte von diesem Wort, daß es mir weitere Wörter bringt, daß es Sätze provoziert."¹⁸

In seiner Erzählung *Laujbahn* führt Bichsel vor, wie aus einem Namen eine ganze Figur und ihr Lebenslauf entsteht, gerade indem er Sätze aufschreibt, die es über eine Person zu sagen gibt. In diesem Zusammenhang könnte man auch H. Loetscher mit seiner Vorliebe für Listen und R. Hanny nennen, den letztem will ich im nächsten Kapitel unter dem Aspekt der Geschwätzigkeit behandeln.

W.2. Geschwätzigkeit

Wenn bei Figuren wie dem Stummen oder dem kollektiven "wir" der *Ersten Unruhen* die Sprache zum Problem wird und daher zum Verstummten führt, so gibt es andererseits eine Reihe von Romanen, welche durch eine Art von Geschwätzigkeit gekennzeichnet sind, indem der Held oder der Erzähler ständig ausgeht und abschweift. Auch hier muß wohl schon in Robert Walser ein früherer Vorläufer gesehen werden. Gerade Walser hat ja eine Vorliebe für die Thematisierung der Sprache und für die "falschen" Wörter, besonders deutlich im *Gehülfe*,

¹⁵ P. Bichse *Die Geschichte soli auf dem Papier geschehen*, S.52.

¹⁶ A. Döblin, *Der Bau des epischen Werks*, S.131.

¹⁷ Vgl. C. Simon, *La Fiction*, S. 82f. J. Ricardou, *Esquisse d'une théorie des générateurs*.

¹⁸ P. Bichse *Die Geschichte soli auf dem Papier geschehen*, S.52.

wo Joseph immer wieder nichtssagende Geschäftsbriefe schreiben muß, was er allmählich ganz gut beherrscht, ebenso wie er es versteht, die Leute, die Geld haben wollen mit gro.Bartigen Ausdrücken¹⁹ abzuweisen. Die Standpredigten²⁰, die er sich selbst halt und die nie von irgendwelchen Konsequenzen gefolgt sind, gehören in dasselbe Gebiet des leeren Redens. Die Personen, insbesondere der Gehülfe, sprechen so, als oh sie in Anführungszeichen sprächen,²¹ als oh das, was sie sagen, schon immer Rede aus zweiter Hand, uneigentliche Rede wäre.

Die uneigentliche Rede wird besonders von M. Zschokke in seinem *Max* entlarvt. Dies geschieht z.B. dadurch, daß Zschokke für einen bestimmten Gegenstand das ganze Paradigma von Bezeichnungen ablaufen läßt und so die einzelnen Ausdrücke gegeneinander ausspielt:

"Man schaue nur einmal in sein <Max> Appartement, denn ein solches bewohnt er, nicht etwa ein Logis oder eine Bude oder eine Wohn_ung oder ein Haus, nein, ein Appartement mit Femseher und Katze und Poltrone (das heillt Sessel) und einer schönen Matratze am Boden, nicht etwa irgendeine Matratze auf den Boden "geknallt", wie das die Pioniere der Bodenmatratze taten, sondera eine teure Federkemma_tratze, aber eben auf den Boden gelegt, in Anlehn_ung an die von ihm bewunderten Revolutionäre."²²

Von Judith heillt es:

"Sie lacht vie! und leicht / mit leicht meint man, daß das Lachen nicht zerquetscht wurde im Hals (...). Früher nannte man es bei Frauen hell und glockenrein. / Aber da i keine Glocken kenne, muß ich das PreBluft-hammergeriisch erklären."

Den sprachlichen Ausdruck statt die fiktive Wirklichkeit zu beschreiben, betont die Autoreflexivität jeder literarischen Aussage. Die Literatur handelt von Literatur, von einer Literatur in diesem Fall, die vorgibt, mit Clichés Wirklichkeit wiederzugeben, während sie Clichés über Wirklichkeit wiedergibt, so daß sie genau so literarisch ist wie der Text von Zschokke, der das Sprechen über Wirklichkeit entlarvt. Neben solchen

¹⁹ Siehe z.B. *Der Gehülfe* S.182, wo Joseph den Verwalter des Stellenbüros abspeist. S.151, wo er dem Inhaber des Papierladens in "oberflächlichem Ton" zu verstehen gibt, er könne "gelegentlich etwa" die Rechnung einkassieren lassen. Zum Gebrauch von Reklamesprüchen bei Walser s. T. Evans, *Robert Walsers Moderne*, S.122.

²⁰ R. Walser, *Der Gehülfe*, S.138ff.

²¹ Vgl. Walsers Bemerkung in "Kochtopfs Brier": "Es gibt zweierlei Arten Sprechende oder Schreibende: solche, die sich bequemerlicherweise dabei geben, wie sie sind, und solche, die sich beim Sprechen oder Schreiben in ein Kleid hüllen. Erstere sind menschlich; die letzteren dichterisch". (*Werke* 9, S.369!).

²² F. Zschokke, *Max*, S.9.

²³ F. Zschokke, *Max*, S.45.

metasprachlich kommentierenden Sätzen, gibt es auch einfach falsche Sätze, so wenn es etwa heißt. "Wenn sie <Judith> etwas sagt, ist es weit-sichtig und rigoros."²⁴ Ebenso falsch sind die Gedichte, die der Schrift-steller in Max' Papieren findet, sei es, weil sie Banalitäten wie "deine bande sind schöner als meine" ausdrücken, sei es, weil die Adjektive un-passend sind, so wenn von einem "weidenzarten körper" die Rede ist oder wenn das Ich sagt: "unvorhergesehen / geh ich den weg / durch den park."²⁵ Man könnte sagen: es dichtet durch Max. So bestätigt sich auf der sprachlichen Ebene die Fremdbestimmung, die Max auch in seinen Ver-haltensweisen kennzeichnet.

Der Eindruck des leeren Redens, der Geschwatzigkeit entsteht sowohl bei Walter wie auch bei (Zschokke) und Hanny dadurch, daß sozusagen unablässig geredet wird, ohne daß der Leser das Gefühl hat, man kame je zur Sache, bzw. man erhalte...relevante Informationen. Am Anfang von Hannys Ruch wird erzählt, wie der Held "zu jeder beliebigen Tages- und Nachtzeit" Freunde, Bekannte oder auch wahllos aus dem Telefonbuch Herausgegriffene anruft, um sie "mit irgendwelchen ihm gerade einfallen-den Sätzen zu überschütten".²⁶ Die Angerufenen reagieren dann manchmal ihrerseits mit "Telefontiraden", manchmal antwortet auch die automatische Telefonstimme vom Amt. Diese Art von Kommunikation, die darum sinnlos ist, weil sie keine Information übermittelt, stellt ein Abbild des sinnlosen Geredes der Welt dar, welches wiederum der Ge-genstand des Romans ist. Die sinnlosen Telefonanrufe können als "mise en abyme" dieses Themas gesehen werden.²⁷ Daß sinnlose Geschwatz wird auch in jener Episode dargestellt, wo Ferienhausbesitzer über ihr Ferienhaus und die Einheimischen sprechen.:

"Ob die Hütte denn nicht schatzig wäre, man habe sie ganz selber hergerichtet, mit Eifer und Liebe, wie das hier zuerst dreingeschaut habe, aber es ließe sich soviel draus machen (...) wirklich, schatzige Leutenchen wären es, diese Einhei-mischen mit ihrem schatzig breiigen Dialekt unj so schatzig ungehobelten Manieren, man müsse sie nur zu nehmen wissen."

²⁴ F. Zschokke, *Mta*, S.45.

²⁵ F. Zschokke, *Mta*, S.42f.

²⁶ R. Hanny, *Ruch*, S.14.

²⁷ Im Zusammenhang mit den Telefonanrufen wird nicht zufällig über Sinn reflektiert, es heißt dort, der Held habe Zuflucht gesucht in "meist ebenso sinnlosen wie hilflosen Ablenkungsmanövern, die er aber so führte, als ob sie sinnvoll wären, Telefonanrufe beispielsweise, wobei jedoch SINN erst noch definiert werden müßte". (R. Hanny, *Ruch*, S.14)

²⁸ R. Hanny, *Ruch*, S.121ff.

Auf diese Weise wird ein "Wörtersee"²⁹ erzeugt. Hännys Mittel, in diesem nicht zu ertrinken, besteht darin, mit komplizierten Sätzen gegen diese Welt des Geredes anzuschreiben. Seine Sätze laufen nicht reibungslos ab wie jene, welche z.B. das Publikum im Theater zu hören bekommt und welche schon lange "aller Widerborstigkeit verlustig gegangen" sind.³⁰ Der Verweis auf das Theater zeigt, daß nur die literarische Sprache gegen das öffentliche Geschwätz aufkommen kann, auch wenn die literarischen Sprachformen sich ihrerseits verbrauchen, konsumierbar werden.³¹

W.3. Die falschen Wörter

Im Gegensatz zu jenen Autoren, welche den Leerlauf und die Uneigentlichkeit der modernen Welt durch Geschwätzigkeit entlarven, bedient sich G. Meier äußerster Sparsamkeit sprachlicher Mittel sowie präziös ungeschickter Formulierungen, wie wir sie aus R. Walsers Prosa kennen.³² Bours lange Erzählungen sind nicht, wie zu erwarten wäre, in einem mündlichen Stil gehalten; er zeigt im Gegenteil eine Vorliebe für komplizierte Sätze und umständliche Formulierungen. Zu den auffälligsten Formulierungen gehören jene mit "geruhen" und "belieben", welche meistens unbelebten bzw. unbeseelten Subjekten zugeordnet werden. So z.B. im folgenden Satz:

"Auf die Brandstätte kam später ein Bienenhaus zu stehen, des Lehrers, der jeweils seinen Klassen Tolstois *Wieviel Erde braucht der Mensch?* vorzulesen und dessen Liegenschaft dasselbe Los zu treffen *geruhte* (eben abzubrennen)."33

Die Nachstellung des Genetivattributs "des Lehrers" wirkt ebenso ungeschickt wie der Gebrauch von "geruhte", welcher sich sowohl auf die Gewohnheit des Lehrers wie auf das Los bezieht, so als ob es eine Auszeichnung wäre, wenn etwas abbrennt. Auf ähnlich befremdende Weise heißt es bei einer an Viscontis *Der Tod in Venedig* angelehnten Beschreibung von Venedig: eine "Stadt, durch welche die Pest zu ziehen *geruhte*, trotz

²⁹ R. Hanny, *Ruch*, S.125.

³⁰ R. Hanny, *Ruch*, S.249.

³¹ Auf dieses Phänomen der Automatisierung haben bereits die Russischen Formalisten und dann vor allem die Prager Strukturalisten aufmerksam gemacht.

³² In einem frühen Aufsatz über Robert Walser beschreibt W. Benjamin, dessen Stil sehr treffend "als scheinbar völlig absichtslose und dennoch anziehende und bannende Sprachverwilderung". Er spricht vom "keusche<n>, kunstvolle<n> Ungeschick in allen Dingen der Sprache". (W. Benjamin, *Robert Walser*, S.126, S.127.)

³³ G. Meier, *Borodino*, S.47. (Hervorhebung von R.Z.)

der Feuer, die ihretwegen auf Plätzen und Gassen unterhalten wurden."³⁴ Der 'falsche' Gebrauch von 'geruhte' wird durch den inhaltlichen Fehler, nämlich daß in Venedig die Pest statt in Wirklichkeit die Choiera herrsche, noch unterstrichen. Zugleich ist es typisch für die Darstellung von Venedig, daß die Stadt nicht aus einer subjektiven Erlebnisperspektive dargestellt wird, sondern als Erinnerung an eine künstlerische Darstellung, nämlich die des Films.

Häufig erscheint, wie ich oben dargestellt habe, die Umgebung selbst als ein Bild oder als eine Art Film, was durch die scheinbar schiefen sprachlichen Formulierungen hervorgehoben wird. Eine Eisenbahnfahrt wird z.B. auf folgende Weise beschrieben:

"Vor den Fenstern rollte der Landstrich ab, schneebedeckt mit ween Ausnahmen, dann und wann ein Dorf *vorzeigend*, ein hüilliches zumeist."

Die Anthropomorphisierung der Natur ist ein klassisches Verfahren poetischer Weltgestaltung, was aber an Meiers Verwendung dieses Mittels auffällt, ist, daß dadurch nicht eine poetische Welt, wie sie uns etwa aus der romantischen Poesie bekannt ist, erzeugt wird, sondern eher eine Welt, die dem Betrachter zu Ehren eine Art Schauspiel gibt. Manchmal läßt sich die Natur auch herbei, jene Elemente zu liefern, welche zum Bild bzw. zum Cliché gehören, so in folgendem Beispiel, wo sich Baur seinen Bruder Philipp als Trapper vorstellt "gelegentlich Volksweisen intonierend, helvetische natürlich, am Feuer, unter perlmutterfarbenem Rimmel, während der Wind von Kanada her Lämmerwolken zu treiben *gehabt hätte*, an lila Lachen vorüber, zum Pazifik hin."³⁵ Gerade weil der Wind als Akteur, der seinen Teil zum Cliché beizutragen hat, dargestellt wird, ist das Cliché nicht mehr selbstverständlich. Die schiefe Formulierung gibt ihm seine poetische Kraft zurück. Die falschen Ausdrücke und schiefen Bilder werden in *Borodino* thematisiert in jener Episode, wo ein Pfarrer die Darstellung der Schöpfungsgeschichte zurechtzurücken versucht:

"Er sagte, man möge begreifen, die Leute von damals hätten eben noch nicht das physikalische Weltbild von heute gehabt. Da stehe zum Beispieler Mond sei an den Himmel gehängt - und so weiter (...) Bindschüddler, zwanzig Minuten lang rückte der Mann dieses Bild zurecht, das heillt, er rückte davon ab."³⁷

³⁴ G. Meier, *Die Ballade vom Schneien*, S.73. (Hervorhebung von R.Z.)

³⁵ G. Meier, *Borodino*, S.49. (Hervorhebung von R.Z.)

³⁶ G. Meier, *Borodino*, S.49. (Hervorhebung von R.Z.)

³⁷ G. Meier, *Borodino*, S.61.

1 Die schiefen Bilder sind ein Mittel gegen das glatte, von den Massenmedien propagierte "Allnveits:weltbild", gegen die Bildmaschinerie, die mit der von Banny un, Zschokke entlarvten Geschwâtzigkeit gleichzusetzen ist. So braucht de Meier selbst immer wieder bibelähnliche Vorstellungen, wenn er von der Sonne oder dem Mond spricht: "Die Sonne safl als eine riesige Scheibe in-Rotgold auf der Silhouette des Zementwerks auf."³⁸ "Über Amrain stand der Mond rot und rund, wobei er gleichsam den Dâchem der letzten Hauser aufsafl."³⁹ Im Gegensatz zu diesen schiefen Bildern steht der Gebrauch von nue allzu richtigen Wörtern, nämlich von Clichés und Modeausdrücken, welche häufig durch Kursivdruck hervorgehoben werden. Dadurch erhalten sie Zitatcharakter, So ist z.B. vom Getreide die Rede, "Das im Frühling in *zartem* Grün die Felder bestanden habe⁴⁰, wobei das Cliché 'zartes Grün' mit der ungewöhnlichen Formulierung 'das Feld bestehen' kontrastiert. Von Ezra Pound wird gesagt: "er bat auch eine Verszeile *geschmiedet* über einen nassen, schwarzen Ast mit Blütenblättem darauf."⁴¹ Die Preziosität des Ausdrucks 'eine Verszeile schmieden' steht im Kontrast zum einfachen Sujet des Astes. Jakob der Korber, der ein Wetterkenner ist, wird ein "Mitwisser himmlischer Zustände" genannt.⁴² In diesem Kontext erhält das Wort 'himmlisch' seine eigentliche Bedeutung zurück. Das verbrauchte Wort wird zum richtigen Wort. So wie in Meiers Texten aile Gegenstände im Laufe des Textes, wie ich unten noch zeigen werde, mit Bedeutung aufgeladen werden, so werden auch die einzelnen Wörter, die einem einfachen Wortschatz entstammen, mit Bedeutung aufgeladen, wie es sonst nur in Gedichten üblich ist.

1 Ob aus der Sprache Welt generiert wird, oder ob die Sprache in ihrer Verbrauchtheit entlarvt wird, immer geht es diesen Autoren darum, zu zeigen, daß die eigentliche Sprache jene der Poesie ist, und daß die eigentliche Welt jene der Kunst ist.

³⁸ G. Meier, *Toteninse/*, S.112. (Hervorhebung von R.Z.)

³⁹ G. Meier, *Die Ballade vom Schneien*, S.14 (Hervorhebung von R.Z.). Vgl. auch *Borodino*, S.59: "Die Mondsichel batte sich indessen um ein betriichtliches Stück nach Westen verschoben und berührte nun beinahe den *Gügge/*"

⁴⁰ G. Meier, *Die Ballade vom Schneien*, S.18.

⁴¹ G. Meier, *Die Ballade vom Schneien*, S.69.

⁴² G. Meier, *Borodino*, S.42.

V. INTERTEXTUALITÄT

Die Vorliebe des modernen Romans für das, was man die Intertextualität nennt, d.h. für den Verweis des Textes auf andere Texte, hängt mit dem Bewußtsein zusammen, daß die Sprache nie jungfräulich ist, daß sie immer ihren früheren Gebrauch, ihre Geschichte mitbringt, und daß uns die Welt hauptsächlich in der Form sprachlicher Vermittlung erscheint. In ihrer Untersuchung zum Zitat bei Butor schreibt F. v. Rossum-Guyon:

"Le langage est citationnel puisque chacun des mots a déjà été utilisé et qu'ils ont une histoire qu'il s'agit précisément de retrouver."¹

Den gleichen Gedanken äußert auch H. Loetschers Immuner, welcher sich bewußt ist, daß er "bei jedem Wort, das er benutzte, schon immer ein anderer mitgedacht hat".² Der Held von Walters Roman *Das Staunen der Schlafwandler am Ende der Nacht* reflektiert ebenfalls darüber, daß die Wörter ihre Geschichte mitbringen:

"Warum verschweigen, daß auch an einem Wort wie 'Schlucht' jahrtausendlang gearbeitet wurde, gearbeitet von den Mündern, den Kehlen, den Stimmbläsern, den Gedächtnissen und dem erwachenden Geist von Millionen und Millionen von Menschen? (...) war das Wort 'Schlucht', an das er hier denken mußte, allein nur der Ausdruck für das, was er selber in Kindertagen tatsächlich erlebt hatte? oder war es auch ein Wort für die Erinnerung an Gelesenes, an Gehörtes, worin er die Schrecken erlebt hatte, die ihm jetzt wieder einfielen?"³

Auch nach Butor bringt das Wort seine Geschichte, seine früheren Verwendungsweisen in anderen Texten mit: "je veux développer l'histoire du mot et de l'architecture du mot, son architecture dans le temps."⁴ Wenn wir die Welt, wie Butor sagt, vor allem "par l'intermédiaire de ce qu'on nous en dit" wahrnehmen, durch "conversations, leçons, journaux, livres etc."⁵, so wird das Zitat zum adäquaten Mittel, diese Welt darzustellen. Das Zitat wird denn auch im modernen Roman ganz anders verwendet als im realistischen Roman.⁶ In letzterem bat es illustrierende

¹ F. van Rossum-Guyon, *Aventures*, S.18.

² H. Loetscher, *Der Immune*, S.183. Vgl. auch P. Bichsel, *Die Geschichte soli auf dem Papier geschehen*, S.52.

³ O.F. Walter, *Das Staunen der Schlafwandler*, S.46ff.

⁴ G. Charbonnier, *Entretiens avec M. Butor*, S.20.

⁵ M. Butor, *Répertoire II*, S.88.

⁶ S. dazu auch F. Wolfzettel, *Michel Butor*, S.160ff. Für die klassische Verwendung des Zitats, s. H. Meyer, *Das Zitat in der Erzählkunst*, Stuttgart 1961.

Funktion, während es im modernen Roman gleichberechtigt neben dem Erzählerwort steht, ja dieses häufig vollkommen ersetzt.⁷ In O.F. Walters *Ersten Unruhen* z.B. tritt an die Stelle des Erzählerworts das kollektive Gerede von Zeitungen, Wahlpropaganda, Prospekten und Gruppen der Bevölkerung.⁸ Mit jedem zitierten Text wird nicht nur eine Information über die Wirklichkeit vermittelt, sondern das Zitat evoziert zugleich die Textsorte mit all ihren Implikationen, z.B. daß Wahlpropaganda immer einseitig und übertrieben ist, daß Prospekte des Verkehrsvereins nur die schönen Seiten des Ortes zeigen, oder daß Zeitungstexte emotionslos sind, auch wenn sie von noch so grausamen Gewaltverbrechen berichten. Das Zitat evoziert dadurch das Nicht-Gesagte, aber durch die Textsorte Mitgemeinte. Der Verweis auf die Textsorte öffnet den vorliegenden Text auf alle anderen Texte derselben Textsorte hin. Besonders deutlich wird dies an einer Stelle in Hannys *Ruch*, wo der Held offenbar Todesanzeigen liest und dabei durch die Aneinanderreihung der einander ausschließenden Formeln darauf aufmerksam macht, daß sie austauschbar geworden sind und sich dadurch von der Wirklichkeit unabhängig gemacht haben.

"Nach laugem geduldig ertragenem Leiden an den Folgen eines tragischen Verkehrsunfalles völlig unerwartet aber tapfer entschlafen durfte unser lieber Vater Schwiegervater Broder Schwager Onkel Götti und Gatte Willy Thomas Nußbaumer genannt Nuß desprodukte seiner innig über alles geliebten Gattin in die Ewigkeit folgen."

Ich möchte mich im folgenden einer besonderen Gruppe von intertextuellen Erscheinungen zuwenden, nämlich jenen, welche Mythen und geschichtliche Ereignisse zum Gegenstand haben. Man hat den Nouveau Roman in der oberflächlichen Betrachtungsweise, die lange Zeit charakteristisch war, als reine ahistorische Beschreibungsliteratur bezeichnet. Das gleiche Schicksal widerfährt auch der modernen Schweizerliteratur, welcher man von deutscher Seite her oft ihr Interesse für Geschichte abspricht.¹⁰ Man hat dabei übersehen, daß der Nouveau Roman seit seinem Beginn eine Vorliebe für historische und mythologische

⁷ Als erster hat wohl A. Döblin das Zitat in dieser Weise verwendet, wenn er z.B. das Gerede der Stadt in *Berlin Alexanderplatz* durch Zitate von Gesprächsfetzen, Reklamen, Hinweistafeln, Radiodurchsagen usw. wiedergibt.

⁸ Vgl. F. van Rossum-Guyon, *Aventures*, S.19: "Une oeuvre faite de citations affiche ainsi son caractère collectif."

⁹ R. Hiinny, *Ruch*, S.139. A. Döblin reproduziert ebenfalls eine Todesanzeige, um ihre Konventionalität zu entlarven (*Berlin Alexanderplatz*, S.54).

¹⁰ Siehe den bezeichnenden Titel eines Kolloquiums über Schweizerliteratur "Geschichten aus einem ereignislosen Land" (Hrsg. v. W. Solms).

Elemente hat.¹¹ So bat z.B. Butor in seinem Roman *Degrés* den Verwandtschaftsbegriff, welcher der Konstruktion des Romans zugrundeliegt, auf die Vergangenheit hin geöffnet, und zwar nicht auf eine persönliche, sondern auf eine kollektive Vergangenheit hin.¹²

Sowohl Geschichte wie Mythos sind Elemente des kollektiven Bewußtseins, sie sind bereits formulierte Darstellungen der Realität und müssen darum jene Autoren interessieren, die sich mit der Wahrnehmung und Darstellung der Wirklichkeit befassen und die immer wieder darauf aufmerksam machen, daß unsere Auffassung der Realität selbst ein Mythos ist.¹³ Es ist hier an Thomas Winters Frage in Walters *Zeit des Fasans* zu erinnern: "Was ist Mythos? Was ist Wirklichkeit?"¹⁴, die genau diesen Aspekt unserer Wahrnehmung der Wirklichkeit thematisiert. Die Vorliebe für die Abwandlung bekannter Mythen¹⁵ im modernen Roman erklärt sich aus seiner Absicht, dem Leser seine Wahrnehmungscliches bewußt zu machen.

In Butors *L'Emploi du temps* übernimmt das aus der Mitte des 18. Jahrhunderts stammende Fenster der Kathedrale von Bleston, welches die Ermordung Abels durch Kain darstellt, diese Funktion. Das Fenster bildet im topographischen Sinn den Hintergrund für einen andern Brudermord, welcher in J.-C. Hamiltons Roman *Le Meurtre de Bleston* beschrieben wird. Wie Hamilton alias G.W. Burton den Brudermord, von dem man nicht weiß, ob er auf einer wirklichen Begebenheit beruht, in seiner Heimatstadt ansiedelt, so bat der Künstler des Glasfensters den Brudermord der Bibel in Bleston angesiedelt.¹⁶ Dieser Aspekt der Aktualisierung eines Mythos wird verdoppelt, indem der Beschreibung des Fensters die Beschreibung einer Tapiserie des 18. Jahrhunderts vorangeht, welche Theseus darstellt, wie er den Minotaurus tötet in einer Landschaft, welche jene der Ile de France ist. Auf diese Weise macht Butor darauf aufmerksam, wie jede Zeit die Mythen neu interpretiert bis hin zu ihm selbst, der mit dem Verkehrsunfall von Hamilton alias Burton, von dem man nie weiß, ob es sich um einen Mordanschlag handelt, eine neue Variante des Mythos schreibt. In bezug auf die Geschichte von Kain

¹¹ So zeigt z.B. Claude Simon in seinen Romanen *Histoire*, *La Bataille de Pharsale* und *La Route de Flandres*, eine Vorliebe für historische Gegenstände. In Robbe-Grillet's Roman *Dans le Labyrinthe* kommt ein Stich der "Bataille de Reichenfels" vor.

¹² S. F. Wolfzette *Michel Butor*, S.147f.

¹³ Vgl. M. Spencer, *Avatars du mythe chez Robbe-Grillet*, S.64ff. Zur Ideologie vgl. unten S.189f.

¹⁴ O.F. Walter, *Zeit des Fasans*, S.90.

¹⁵ Robbe-Grillet hat in *Les Gammes* den Oedipus-Mythos abgewandelt, Walter den Orest-Klytāimnestra-Mythos.

¹⁶ M. Butor, *L'Emploi du temps*, S.74.

und Abel selbst stellt Revel fest, daß ihm die Erzählungen des Geistlichen in der Kirche neue Perspektiven öffnen¹⁷:

"l'ecclésiastique en surplis m'ouvrait, en me le commentant, des perspectives toutes nouvelles sur ces vieilles histoires que je m'imaginai connaître, pour en avoir entendu réciter, lorsque j'étais au catéchisme, pour en avoir récité moi-même des versions abrégées, me les faisait apparaître sous un tout nouveau jour."¹⁸

Die Fenster werden zu einer mise en abyme eines Themas des Romans selbst, nämlich der Interpretation von Geschichten. So sieht Revel in den Glasfenstern eine Zweideutigkeit, welche neben der offiziellen Lektüre eine andere mögliche Lektüre andeutet:

"Quelle ambiguïté dans la disposition que ces verriers d'autan avaient donnée à leurs sujets, comme s'ils avaient voulu montrer, à travers l'illustration même de la lecture officielle de la Bible, qu'eux y découvraient autre chose."¹⁹

Revel kann in bezug auf seine "Lektüre" der Glasfenster als eine mise en abyme des Lesers angesehen werden: wie der Leser erkennt er, daß das, was er zu kennen glaubt, eine neue Bedeutung bekommt. Mythen, stammen sie nun aus der Antike oder aus der Bibel, eignen sich besonders gut, um die Produktion von Bedeutung durch den Text zu demonstrieren. Gerade weil sie so bekannt sind und scheinbar eine feste Bedeutung haben, kann diese durch die verfremdende Darstellung in Frage gestellt und durch eine neue Interpretation ersetzt werden. F. van Rossum-Guyon schreibt zu diesem Verweis eines Textes auf einen andern:

"La référence nous convoque à confronter l'ancien et le nouveau et par là à critiquer l'un par l'autre. Le texte cité est à la fois réactualisé et démythifié (ou désacralisé)."

Für diese Demythifikation scheint sich die Bibel sehr gut zu eignen. So zitiert bereits Döblin in *Berlin Alexanderplatz* ausführlich die Bibel. Die längste Passage ist die Neuformulierung der Geschichte von der Opferung Isaaks, welche ohne Namen erzählt wird:

¹⁷ Ev. geht die Intertextualität weiter: der Geistliche in der Kathedrale könnte auf den Geistlichen in Kafkas *Prozess* anspielen, der Mord in der Kathedrale auf *The Murder in the Cathedral* von T.S. Eliot (s. z.B. die Fesselung des Bischofs, S.111).

¹⁸ M. Butor, *L'Emploi du temps*, S.75.

¹⁹ M. Butor, *L'Emploi du temps*, S.79f.

²⁰ F. van Rossum-Guyon, *Aventures*, S.19.

"Und da ist ein Gebirge und der alte Mann steht auf und sagt zu seinem Sohn: Komm mit. Komm mit, sagt der alte Mann seinem Sohn und geht und der Sohn geht mit, geht hinterdrein ins Gebirge hinein, hinauf, hinunter, Berge, Taler."

Sie kommen endlich zum Altar, der Sohn fürchtet sich.

"Ich fürchte mich doch, weil du das Messer hast. Ja, das Messer hab ich, ich muß dich ja schlachten, ich muß dich opfern, der Herr befiehlt es, tu es gern, mein Sohn."

Nach einem weiteren Dialog willigt der Sohn schließlich ein:

"Du mußt nur wollen und ich muß es wollen, wir werden ^{ys} beide tun, dann wird der Herr rufen, wir werden ihn rufen hören: Hör auf!"²¹

Die einfache Interpretation der biblischen Geschichte, in der es um eine Prüfung des Gehorsams von Abraham geht, wird durch die Erzählung von Döblin vieldeutig: der Akzent wird vom Vater auf den Sohn verlegt, indem dieser einverstanden sein muß mit der Opferung. Auch weiß der Sohn im Gegensatz zum biblischen Isaak, daß er geopfert werden soll. Es geht offenbar nicht um eine Prüfung des Gehorsams, sondern darum, das Leben nicht so sehr zu lieben, es hinzugeben. Seltsamerweise weiß Isaak, daß er gerettet werden kann, wenn er in die Opferung einwilligt. Gerade diese Abweichungen vom biblischen Text fordern die Interpretation des Lesers heraus, der zusätzlich noch versuchen wird, den Text irgendwie auf das Romanganze zu beziehen. Muß in Isaak eine Figur gesehen werden, die Biberkopf das richtige Verhalten vorführt? Und was würde dann der Opferung in Biberkopfs Welt entsprechen? Der biblische Text verliert seinen Parabelcharakter, der nur *eine* Interpretation zuläßt, und wird vieldeutig.

Die Bibel ist auch ein häufig zitierter Text im Werk von Hugo Loetscher. In seinem Roman *Noah. Roman einer Konjunktur* hat er die Geschichte von Noah neu erzählt. Der Akzent liegt nicht auf der Rettung der Menschen und Tiere vor der Sintflut, sondern auf dem Bau der Arche, welche einen unerhörten Konjunkturaufschwung auslöst. Es werden jene Elemente des Mythos erzählt, welche frühere Generationen nicht interessierten, nämlich wie Noah die Tiere auswählt, welche Schwierigkeiten sich aus dem Zusammenleben der Tiere auf dem Schiff ergeben, welchen Problemen die Menschen ausgesetzt sind: Noah wird z.B. von Lliusen befallen, die Kaninchen fressen die Salatsetzlinge usw. Noah wird von einem Retter der Menschheit zu einem Unternnehmer, der selbst Rettung nötig hat, weil er sich mit seiner Arche in den Bankrott

²¹ A. Döblin, *Berlin Alexanderplatz*, S.311ff.

manövriert hat, ihn kann nur noch die Sintflut retten. Die Sintflut wird so zum wünschenswerten Ereignis, ihre ursprüngliche Bedeutung wird damit völlig umgekehrt.

Loetscher nimmt dieses Verfahren im Kapitel "Der Sündenpriester" in den *Papieren des Immunen* wieder auf. Wie die Glasmaler in Butors *L'Emploi du temps* gibt Georg, der Sündenpriester, eine inoffizielle Lektüre zahlreicher Episoden aus der Bibel. Es ist sicher kein Zufall, daß sowohl Butor wie Loetscher Episoden wählen, in denen es um moralische Übertretungen geht, denn nirgends manifestiert sich die Ideologie so deutlich wie im moralischen Wertsystem. Um die Zerstörung der Ideologie, um die Infragestellung von übernommenen Werten geht es sowohl dem Nouveau Roman wie Loetscher. Im Kapitel "Der Sündenpriester" werden Eva und Lots Frau rehabilitiert. Eva ist nicht jene, die sich durch die Übertretung strafbar macht, sie ist vielmehr jene, welche neugierig war und so den Grundstein zu unserer Kenntnis über den Menschen gelegt hat. Ebenso wird auch die Neugierde von Frau Lot, welche in der Bibel bestraft wird, positiv interpretiert: "Sie wollte wissen, wie das ist, wenn Gott Städte bombardiert." In dieser kritischen Reinterpretation der biblischen Geschichten straft Gott die beiden Frauen für ihre Neugierde, weil er seine eigene Schwäche nicht eingestehen will. Manchmal besteht die Reinterpretation darin, daß Georg die Bibel als Bericht über "Unglücksfälle und Verbrechen" liest:

"Wenn das keine Schlagzeile abgibt: Nebenfrau und Kind mit einem Stück Brot und einer Wasserflasche in die Wüste geschickt. Was für Familienverhältnisse: da bringt ein Bruder den andern um, und die Söhne belügen mit Hilfe der Mütter die Väter, und wenn die Söhne selber Väter sind, werden sie von ihren Müttern hereingelegt und diese verkaufen den eigenen Bruder in die Sklaverei."

Die Verfremdung und Reinterpretation des Mythos wird, wie auch das Beispiel von Döblins Nacherzählung der Opferung Isaaks zeigt, durch die sprachliche Formulierung erreicht. Dies zeigt sich auch in der Beschreibung der Bilder in Geisers Roman *Das geheime Fieber*, die zum großen Teil bekannte biblische Themen darstellen, aber völlig verfremdend beschrieben werden.²⁴ Die Sprache ist ein wichtiges Mittel der Verfremdung des Mythos und damit der Entlarvung der durch ihn transportierten Ideologie. Was man daran erkennen kann, daß die Vertreter der

²² H. Loetscher, *Papiere des Immunen*, S.67.

²³ H. Loetscher, *Papiere des Immunen*, S.70.

²⁴ Ähnlich geht Butor vor, wenn er Revel die Tapiserien aus der Perspektive desjenigen beschreiben läßt, der das Thema nicht erkannt hat: "Un homme à tête de taureau éborgné par un prince en cuirasse dans une sorte de caveau entouré de murs compliqués" usw. (M. Butor, *L'Emploi du temps*, S.70).

offiziellen Interpretation, nämlich die Lehrer, die abweichenden Formulierungen und Interpretationen von Georg bestrafen.

1 Neben der Bibel spielen auch die antiken Mythen im modernen Roman eine wichtige Rolle. Loetscher widmet in den *Papieren des Immenen* ein ganzes Kapitel der Reinterpretation des Oedipus-Mythos. Ähnlich wie in *Noah* erzählt Loetscher zunächst jene Elemente des Mythos, die im allgemeinen keine Beachtung finden. Der Reiz des Textes besteht in der sprachlichen Formulierung, die den Mythos in unsere Zeit versetzt, so wenn Hermes der "Briefträger der Götter" genannt wird oder wenn der Zusammenstoß von Laios und Oedipus als "Zusammenprall von Wanderer und Fahrer", als "erste Konfrontation zwischen einem Fußballer und einem Wagenbenutzer" dargestellt wird. Das Verhalten von Oedipus wird insofern kritisiert, als er einen Schritt zur Seite hatte machen können und sich damit viel erspart hätte. Der Schritt zur Seite hätte dem Verhalten des Immenen entsprochen, sich nicht in Handgreiflichkeiten einzulassen, sich nicht so zu engagieren, daß man einen andern deswegen umbringt. Wichtiger noch ist aber der zweite Teil des Mythos. Oedipus ist in der Interpretation des Immenen nicht primär der, der seinen Vater getötet und seine Mutter geheiratet hat; er ist derjenige, der das Rätsel der Sphinx gelöst hat und dadurch entdeckt hat, daß das Wort eine Waffe ist.²⁵ Er wird so zum Ahnherrn jener, für die das Wort wie für den Immenen eine Waffe ist. Oedipus wird dadurch aber auch zu demjenigen, für den nicht die individuelle Abrechnung, sondern der Dienst am Kollektiv wichtig ist. Durch die Aktualisierung wird der Mythos zugleich wie die biblischen Geschichten "entheiligt"; die traditionelle Deutung verliert dadurch ihre Selbstverständlichkeit und fraglose Richtigkeit. Die Konfrontation von klassischer und moderner Deutung führt zu einer Relativierung beider Interpretationen und damit zur Vermeidung von jeder Art von Ideologisierung.⁶

Im Gegensatz zu diesen Autoren, welche die Mythen kritisieren, indem sie neu schreiben, geht es O.F. Walter darum, zu zeigen, daß die Mythen in der Gegenwart fortleben: „... unser Verhalten bestimmt.“ „Wenn es uns gelingt, die Mythen zu überwinden, ... wir zu neuen Lebensformen finden. Dies wird besonders deutlich im Roman *Die Verwilderung*, wo der Lügner, der ... die ... der Mythosvorräte exklusiven, tödlichen Liebe, wie er sich im ... und Isolde-Stoff konkretisiert hat. In einem der Skizzenbuch-Texte thematisiert Walter die Funktion dieser Mythen:

²⁵ H. Loetscher, *Papiere des Immenen*, S.127: "Wenn schon Ödipus, dann nicht der, welcher zum Wanderstab als Waffe griff, sondern der, der entdeckte, daß das Wort eine Waffe ist."

²⁶ Die Psychoanalyse ist im Gegensatz dazu ein gutes Beispiel für die Ideologisierung des Oedipus-Mythos.

"Da ist einmal die Gegenwart. (...) Das wäre zeitlich die Horizontale. Da fehlt etwas. Da fehlt die Vertikale - dieser kaum denkbare, unermeßliche Raum hinter, unter ihnen: die Histone. Andeuten zumindest, daß Sie deren Produkte sind. Andeuten dadurch, daß ich meiner Geschichte von Leni und Blumer und allen anderen, die noch dazugehören sollen; zeitlich-zurückverweisendes Material "unterlege"? Versuchsweise? - Versuchsweise aus dem 19. Jahrhundert unterlegen die wunderbare "Romeo und Julia auf dem Dorfe"-Novelle, von deren schon gebrochenem Mythos ein vielleicht allerletzter, sakularisierter Rest beiläufig herüberwirkt in die Gegenwart. (...) Auch auf den Ursprung des Mythos, dieses tödlich abendlandischen, in 12. Jahrhundert zurück verweisen, und aber immer noch weiter zeitlich in der Vertikale "zurück", hinunter, bis auf den dunklen Ursprung hin, aus dem wir als Gattung kommen; aus dem unser Denken kommt; aus dem die uns bis aufs Knochenmark bestimmende Institution Familie kommt."

Im Verhalten von Rob, Leni und Blumer wird gezeigt, wie die Figuren von diesem Mythos bestimmt werden und wie es ihnen nur mühsam gelingt sich davon h'leise-m befreien. Der Schriftsteller versucht den Versuch, die Lüge des Mythos zu brechen, indem er als ein zweiter Schöpfer eine neue und bessere Welt schaffen will, die er Projekt Momeck nennt. Das Projekt Momeck mißlingt:

"Gescheitert bin ich lediglich an folgendem: der Staub, aus dem ich die Menschen machte, war von der ganzen bisherigen Geschichte unseres Geschlechtes, -sozusagen, -dallauß'ogrfulmi'le'fillii- -Koeffizienten des alten auf das neue Modell gewissermaßen durchgeschlagen."

Die Tradition, die Geschichte sitzt den Walterchen Menschen in den Knochen. Die Menschen sind ur-Märchenrestatlori dieser Prägung durch die Geschichte:

"Nimm den Scheinwerfer. Schwenk in die Jahrhunderte hinter uns, kurz und noch einmal. Auch auf die Mythen. Gehören sie noch immer tatsächlich dazu, holen sie, abgewrackt, uns noch immer ab und zu ein? Ihre Relikte in Asterix oder Barbarella oder in wilden Duft der Limonen."²⁹

Das Zitieren ist das, was die Menschen bewußt machen und sie auf diese Weise von seiner Macht befreien, ihnen neue Verhaltensweisen ermöglichen: Die Vergangenheit noch wirksam ist. Für Thomas, den Historiker in *Zeit des Fasans* ist "der Gedanke der Gleichzeitigkeit", "der steten Gegenwart von Ver-

²⁷ O.F. Walter, *Die Verwilderung*, S.73f.
²⁸ O.F. Walter, *Die Verwilderung*, S.95.
²⁹ O.F. Walter, *Die Verwilderung*, S.268f.

gangenem und Künftigem" das, was Spannung in seine Historikerexistenz bringt.³⁰

Wenn auf der einen Seite die Mythen das Verhalten der Menschen bestimmen und erklären können, so sind sie auf der andern Seite auch Raster für die Wahrnehmung und Wiedergabe der Wirklichkeit. Sie machen zugleich bewußt, daß man an die eigentliche Wirklichkeit nicht herankommt, daß man sie nur als Geschichten erfährt, so sagt Tante Esther in *Zeit des Fasans* bezeichnenderweise:

Alle Geschichten sind erzählt, sind siebenfach erzählt, sind Geschichten von Geschichten, sind Wiederhall vom Wiederhall von Geschichten."³¹

Eine andere Art von Mythen werden vom Film bzw. der Trivialliteratur kreiert, auch für diese muß eine Literatur, der die Wirklichkeitsdarstellung zum Problem wird, Interesse haben.³² Es ist hier die aus dem Trivialroman stammende Figur der Barbara Frankenstein in Walters *Ersten Unruhen* zu nennen.³³ Von allen Autoren in meinem Korpus ist vielleicht M. Zschokke derjenige, der es am meisten liebt, solche Clichés zu zitieren. Gerade die Merkmallosigkeit und Gewöhnlichkeit seines Max verleitet diesen immer wieder, sich in Rollen hineinzudenken, die aus dem Film stammen:

"Da sitzt er <Max> nm und füllt ziemlich dumm runter. Nicht vom Hocker, von seiner Geisteshöhe. (Kein Max fällt von einem Hocker, er ist schließlich keine Lachkanone. Ich setze voraus, daß man mich versteht, wenn ich sage Lachkanone. (...)) Ich möchte es anders auszudrücken versuchen: Max ist keiner, dem in der Öffentlichkeit gelegentlich die Hosen runterfallen; oder nie habe ich beobachtet, daß er beim Mann-Spielen in der Bar etwas versonnen an eine imaginäre Säule lehnen wollte, mit dem Schnapsglas in der geschmeidigen Linken, und daß er bei solchem Tun von einem Übergewicht heimgesucht worden wäre, was zur Ausschüttung des Schnapses in das Décolleté seiner Partnerin geführt hätte."³⁴

Während hier mit "falschen" Ausdrücken Szenen des komischen Films evoziert werden, wird an einer andern Stelle der Western zitiert. Max fühlt sich

³⁰ O.F. Walter, *Zeit des Fasans*, S.85.

³¹ O.F. Walter, *Zeit des Fasans*, S.534.

³² Robbe-Grillet's Roman *La Maison de rendez-vous* ist voll von solchen Elementen, angefangen bei der Skulpturengruppe im Garten über das Theater bis zum Drogenhandel.

³³ Siehe dazu S.131f.

³⁴ F. Zschokke, *Max*, S.15f.

"wie die Cowboys in den amerikanischen Filmen, nachdem sie vor den Augen ihrer angebeteten Frau von einem Nobody (so heißen darin die Männer, die vorgeben, so zu sein, wie wir andern, die nicht im Film mitspielen) verprügelt worden sind. Und wir wissen/11e, wie man sich da fühlt, obwohl das immer so weit weg, in Texas, passiert.

Die Ironie besteht nicht zuletzt darin, daß vorausgesetzt wird, daß der Leser in einem Roman solche Szenen erwartet, wie er sie aus dem Film kennt. So könnte er den Helden besser verstehen, weil man die Helden aus dem Film ja kennt, aber mit einem Nobody nichts anzufangen will. Zschokke entlarvt damit weniger die Wahrnehmung der Welt als die Wahrnehmung jener Leser, die das für wirklich und verständlich halten, was von der Unterhaltungsindustrie produziert wird.

Einen sehr ausgeprägten Gebrauch von intertextuellen Elementen macht auch G. Meier, der zahlreiche Autoren wie Tolstoï, Stifter, Proust, K. Walser, Cl. Simon zitiert, die seinen Figuren immer wieder dazu dienen, die Welt wahrzunehmen und zu beschreiben und sie gerade dadurch in Kunst zu verwandeln.

Der Verweis auf andere Texte öffnet auf der einen Seite den Text, entfaltet seine Vieldeutigkeit, auf der andern Seite macht sie aber dem Leser gerade auch die Künstlichkeit des Textes bewußt. Die Tendenz des modernen Romans, sich als Literatur zu erkennen zu geben, wird umso wichtiger, je mehr das allgemeine Gerede der Medien uns glauben machen will, daß es die wahre Wirklichkeit wiedergebe und alles andere nur Literatur sei.³⁵ Demgegenüber erhebt die Literatur den Anspruch, daß die von ihr dargestellte Welt wahrer sei, weil sie die Bedingungen ihrer Darstellung mitreflektiert und sich nicht für etwas ausgibt, was sie nicht ist, nämlich für ein Abbild der Wirklichkeit.

³⁵ F. Zschokke, *Max*, S.39.

³⁶ Man könnte in diesen Bestrebungen eine Analogie sehen zu der Auseinandersetzung des Films mit dem Medium des Fernsehens, wie z.B. in Fellinis *La voce della luna*.

VI. DIE AUFLÖSUNG DER LITERARISCHEN FIGUR

VI.1. Der Held ohne Eigenschaften und ohne Namen

seinem den "veralteten Begriffen" gewidmeten Aufsatz erwähnt A. Robbe-Grillet als ersten Begriff den der literarischen Figur (personnage). Zu einer Figur im traditionellen Sinn gehören ein Eigenname, wenn möglich Vor- und Nachname, Vorfahren, ein Beruf und vor allem ein Charakter. Eine solche Figur wird zu einer runden und ganzen Person, die der Leser lieben oder hassen kann.¹ Im modernen Roman dagegen bat der Held oft keinen Namen, keinen Beruf und vor allem auch keinen Charakter, der seinen Lebenslauf bestimmt. In ihrem Aufsatz *Zeitalter des Argwohns* bat Nathalie Sarraute beschrieben, wie der moderne Held allmählich alle Eigenschaften verloren bat:

"Einst aber war sie <die Figur> üppig ausgestattet, überhüllt mit Gütern, von peinlicher Sorgfalt umgeben. Nichts fehlte ihr, angefangen mit den Silberspangen an ihrer Hose bis zur zart geäderten Geschwulst in ihrer Nasenspitze. Nach und nach hat sie alles verloren: ihre Vorfahren, ihr sorgsam gebautes Haus, das vom Keller bis zur Scheune vollgestopft war mit Gegenständen aller Art, ihre Besitzungen, ihre Pensionsansprüche, ihre Kleider, ihren Körper, ihr Gesicht und, das kostbarste Gut von allen, ihren eigenen, nur ihr gehörenden Charakter. Ja, manchmal sogar ihren Namen."²

Die Art wie Bichsel in seinem Roman *Die Jahreszeiten* die Hauptfigur Kieninger immer mehr reduziert, bis sie sich auflöst, liest sich wie eine Illustration zu Sarrautes Beschreibung. Kieninger bat, das unterscheidet ihn vom realistischen Helden, "keine besonderen Kennzeichen"³, das bedeutet:

¹ Ein Held (personnage) muß einen Namen haben, wenn möglich einen doppelten, einen Vor- und einen Zunamen. Er muß Verwandte haben sowie Erbanlagen, er muß einen Beruf ausüben. Wenn er Besitz hat, wie so besser. Schließlich muß er einen "Charakter" besitzen, ein Gesicht, das diesen widerspiegelt, eine Vergangenheit, die den einen und das andere geformt hat. Sein Charakter bestimmt sein Handeln und läßt ihn auf eine bestimmte Weise auf jedes Geschehnis reagieren. Sein Charakter ermöglicht dem Leser, ihn zu beurteilen, ihn zu lieben oder zu hassen. (A. Robbe-Grillet, *Über ein paar veraltete Begriffe*, S.96)

² N. Sarraute, *Das Zeitalter des Argwohns*, S.83f.

³ P. Bichsel, *Die Jahreszeiten*, S.59.

Die Auflösung der literarischen Figur

"Wenn es heiß ist, im Juli, schwitzt Kieninger; wenn es kalt ist, friert er. (...) Kieninger kann die Arme bewegen, den Unterarm, ¹ den Oberarm, aufwärts und abwärts. (...) Er hat eine Stimme in der Kehle.

Diese Beschreibung enthält nur Eigenschaften, die zu jedem Menschen gehören, die in der Enzyklopädie enthalten sind und die darum normalerweise gar nicht genannt werden müssen.⁵ Die Destruktion dieser gewöhnlichen Figur beginnt dort, wo der Schriftsteller sich weigert, der Figur Tätigkeiten und Eigenschaften zuzuschreiben, die literarische Figuren kennzeichnen:

"Er will einen Bann, Kleider, Verhaltensweisen, am Morgen zur Arbeit gehen, abends heimkommen, das Haus bewohnen, das Wochenende verbringen, 'Otto e mezzo' von Fellini sehen (...), Konflikte will er und Streit den Nachbarn und innere Monologe, Briefe, Erinnerungen, Rückblenden.

Um ihn nicht leben zu lassen, nimmt ihm der Schriftsteller immer mehr weg: "Keine Aufenthaltsbewilligung, keine Stelle, keinen Beruf."⁷ Am Ende wird ihm auch noch die Nationalität und der Name weggenommen: "Aber auch Wien kann man fallen lassen und damit auch seinen Namen und den Namen seiner Frau."⁸ Schon früher bat der Schriftsteller Kieningers Namen durch andere ersetzt und damit seine Identität in Frage gestellt:

"Ich fragte nach Binswanger, nach Haberthür, nach Kurattli, dachte dabei an Kieninger, nicht einmal der Name spielt mehr eine Rolle (Kinsey, Kieseewetter, Kilroy)."

Kieninger wird so im Laufe des Romans zu einem namenlosen, eigenschaftslosen Helden, statt, wie es dem traditionellen Roman entspricht, im Laufe des Textes immer mehr zu einem runden Charakter zu werden.

Die *Namenlosigkeit* des modernen Helden ist ein wichtiger Bestandteil seiner allgemeinen Eigenschaftslosigkeit, ja seiner Anonymität. Die extreme Reduktion der Figur zeigt sich in Kafkas Werk am Gebrauch der Initiale K., wie z.B. im *Schloß*, wo man nicht einmal mehr weiß, ob K. für einen Vor- oder Nachnamen steht. Wenn ein Name an sich allein der Identifikation einer Person beziehungsweise einer Figur dient und weiter keine Bedeutung hat, so haben literarische Namen doch die Tendenz,

⁴ P. Bichse Die Jahreszeiten, S.73f.

⁵ Siehe dazu U. Eco, *Lector in fabula*, S.107.

⁶ P. Bichse Die Jahreszeiten, S.84.

⁷ P. Bichse Die Jahreszeiten, S.112.

⁸ P. Bichse Die Jahreszeiten, S.155.

⁹ P. Bichse Die Jahreszeiten, S.75f.

Der Held ohne Eigenschaften und ohne Namen

zu bedeuten, zu sprechenden Namen zu werden.¹⁰ Im modernen Roman dagegen bat man es häufig mit falschen oder nichtssagenden Namen zu tun.¹¹ So nennt M. Zschokke seine Figuren Max oder Hans. In R. Hännys Romanen haben wir es mit einem anonymen Ich zu tun. In Frischs *Mein Name sei Gantenbein* legt sich ein anonymes Ich den Namen Gantenbein zu, manchmal erscheint es aber auch als Enderlin oder Svoboda.¹²

Ausführlich setzt sich, um nochmals auf die Begründer des modernen Romans zurückzukommen, Musil mit dem Problem der Namen auseinander. In den Novellen *Drei Frauen* haben die Männer entweder gar keinen Namen wie im Falle von *Tonka* oder einen Gattungsnamen wie Homo oder der Herr von Ketten, der zugleich einen deutschen und einen italienischen Namen besitzt. Die Frauen haben ebenfalls nicht ihren eigenen Namen. 'Grigia' ist ein Übername, den Homo der Bäuerin nach ihrer Kuh gegeben hat. 'Die Portugiesin' ist nur eine Herkunftsbezeichnung und 'Tonka' schließlich ist ein Name, den sie "nicht ganz mit Recht" trägt, weil sie nämlich deutsch getauft ist, "während Tonka die Abkürzung der tschechischen Koseform Toninka bildet".¹³ In *Vinzenz oder die Freundin bedeutender Männer* trägt die Hauptfigur den Übernamen Alpha. Im *Mann ohne Eigenschaften* wird der Familienname von Ulrich aus Rücksicht auf seinen Vater, wie es heißt, nicht genannt, Ulrich also sozusagen sein Stammbaum abgesprochen.¹⁴ Bonadea und Diotima werden von Ulrich getauft. Diotima ist bereits der zweite falsche Name dieser Figur:

"In Wirklichkeit hieß sie aber Ermelinda TUZZI und in Wahrheit sogar nur Hermine. Nun ist Ermelinda zwar nicht einmal die Übersetzung von Hermine, aber sie hatte das Recht auf diesen schönen Namen doch eines Tages durch intuitive Eingebung erworben, indem er plötzlich als höhere Wahrheit vor ihrem geistigen Ohre stand, wenngleich ihr Gatte auch weiterhin Hans und nicht Giovanni hieß und trotz seines Familiennamens die italienische Sprache erst auf der Konsularakademie erlernt hatte".¹

Die Namen verraten hier nichts mehr über ihren Besitzer, weil sie gewissermaßen alle falsch sind: der italienische Name verweist nicht auf einen Italiener, Ermelinda ist nicht einmal die Übersetzung von Hermine, nur

¹⁰ Siehe H. Birus: *Wo lag zu einer Typologie literarischer Namen*. Zur Namenlosigkeit des modernen en vgl. auch N. Sarraute, *Das Zeitalter des Argwohn*, S.91.

¹¹ Vgl. A. Jefferson, *The Nouveau Roman*, S.73ff, J.-P. Vidal, *Le Souverain s'avarie*. N. Sarraute, *Das Zeitalter des Argwohn*, S.91.

¹² Vgl. unten S.135ff. Siehe auch S.134 zu den verschiedenen Namen bei Proust.

¹³ R. Musil, *Tonka*, GW II, S.272.

¹⁴ Siehe dazu unten S.130.

¹⁵ R. Musil, *Der Mann ohne Eigenschaften*, GW I, S.92. Zu den falschen Namen vgl. unten S.131f.

Ulrich beweist eine gewisse Intuition, wenn er Diotima "nach jener berühmten Dozentin der Liebe" nennt, zu der sie dann später wird. Natürlich sind auch diese falschen Namen nicht bedeutungslos. Sie lassen sich aber nicht auf die traditionellen Kategorien der Herkunft, des sozialen Standes oder auf bestimmte Charakterzüge beziehen, viel eher schon auf eine bestimmte Haltung dem Leben gegenüber, so etwa wenn Claudine in *Vollendung der Liebe* mit dem Erstarren, Geschlossenen in Verbindung gebracht wird¹⁶ oder Törless mit Türlosigkeit, das heißt mit dem Unvermögen die Türe zur andern Welt zu finden.¹⁷

In seiner Erzählung *Laufbahn* hat Bichsel dargestellt, wie aus einem bloßen Namen dank den Lesemustern des realistischen Romans eine Figur entsteht. Bezeichnenderweise geht der Schriftsteller, der etwas erzählen will, nicht von irgendeinem Vorfall in der Realität aus, sondern von der Sprache, vom Namen Salomon Adalbert Meier, "ohne mir Gedanken zu machen über Alter, Aussehen, Beruf und soziale Bezüge". Bichsel spielt nun mit der semantischen Eigenheit von Namen, in der Realität nichts zu bedeuten, in der Literatur aber gewisse Erwartungen beim Leser zu wecken. Der von Bichsel erfundene Name S W J I L dalbert Meier ist in sich widersprüchlich. Die Ausgefallenheit kontrastiert mit der Gewöhnlichkeit des Familiennamens, worauf die Reaktion eines Polizisten hindeutet, der den Namen "für ein allzuschlecht erfundenes Pseudonym", also für einen falschen Namen hält.¹⁸ Der Erzähler selbst sieht sich gezwungen, "Die Erwartungen, die die ausgefallenen Namen erweckten, (...) zu erfüllen."¹⁹ Doch statt nun eine den Vornamen entsprechende besondere Geschichte zu erzählen, wird sogleich wieder auf die Willkür der Namen hingewiesen:

"Salomon Adalbert Meier allerdings ist (...) ohne Gründe zu seinen Vornamen gekommen. Seine Mutter, eine einfache Frau, fand sie in einer Liste, die auf Zivilstandsakten bezogen werden kann."²⁰

Eine realistische Motivation für die Namen, zum Beispiel von der Art, daß Salomon Adalbert nach seinem Großvater getauft worden sei²¹, wird durch den Hinweis auf die Willkürlichkeit der Namenswahl verunmöglicht. Auch das Merkmal der Ausgefallenheit wird insofern nicht fruchtbar gemacht, als sich die Figur nur Meier rufen läßt. Der Schriftsteller un-

¹⁶ "Und mit einemmal fiel ihr ein, daß auch sie (...) in sich gefangen und auf einen Platz gebunden dahinlebte." (R. Musil, *Vo/endung der Liebe*, GW II, S.166)

¹⁷ Vgl. L.W. Freij, *Türlosigkeit*.

¹⁸ P. Bichsel, *Laufbahn*, S.27.

¹⁹ P. Bichsel, *Laufbahn*, S.29.

²⁰ P. Bichsel, *Laufbahn*, S.29.

²¹ Zum Fehlen der Ahnen in modernen Roman siehe unten S.129ff.

Nullität der Figur

ternimmt zwar immer neue Versuche, die Namen doch noch irgendwie zu motivieren, indem er erwägt, Meier konnte Gessner oder Stifter lesen, oder er konnte ein Adliger österreichisch-ungarischer Abstammung sein. Diese Varianten werden jedoch alle aufgegeben, weil sie nicht in eine "Geschichte von heute" passen, wie es heißt.²² In eine Geschichte von heute paßt eine Figur, die "ein Niemand" ist²³:

"ein einfacher Mann, dessen Eigenschaften meine Phantasie nicht übersteigen, dessen Biographie die meine ist, so wenig erfunden wie ich. Und ich - Mann ohne Eigenschaft wie er - bin sein Wähler, bin sein Bürger, bin seine Biographie."²⁴

VI.2 Nullität der Figur

1 In Bichsels *Laufbahn* wird zugleich auf einen andern Aspekt des modernen Helden hingewiesen, auf das, was ich die *Nullität der Figur* nennen mochte. Unter den Vorläufern ist es vor allem Robert Walser, der, wie die Folgende bemerkt hat, eine Vorliebe für Dienerfiguren hat. „...hervor von Guntens Bemerkung am Anfang seines Tagebuchs: 'Ich werde gelrunde Null im späteren Leben sein', und die korrespondierende-Feststellung am Ende des Romans, 'Ich einzelner Mensch bin nur eine Null' ann als typische Charakterisierung des ersten Helden gesehe werden. In weitesten in dieser Darstellung der Nullität der Figur geht wohl Matthias Zschokke in seinen drei Romanen *Max*, *Prinz Hans* und *ErSieEs*.

Max ist der gewöhnlichste Mensch, den man sich vorstellen kann. Max ist vor allem kein Held für einen Roman, weil er keine Eigenschaften oder Erlebnisse hat, die ihn zu etwas Besonderem, zu einem Ereignis²⁵ machen:

"Max kann tun und lassen, was er will, er wirkt immer so wie Öl auf Wasser. Er breitet eine geordnete, überschaubare Atmosphäre um sich aus wenn er die Bar betritt, sind die Rocker schon weg wenn er zur Hure geht, hat sie keine Syphilis

²² P. Bichse *Laufbahn*, S.32.

²³ P. Bichse *Laufbahn*, S.37.

²⁴ P. Bichse *Laufbahn*, S.38.

²⁵ R. Walser, *Jakob von Gunten*, S.336, 492. Auch Vinzenz in Musils *Vinzenz, oder die Freundin bedeutender Männer* wird am Ende Diener und sieht dasselbe Schicksal für Alpha voraus.

²⁶ Zur Definition des Ereignisses als dem Überschreiten einer Grenze vgl. Ju.M. Lotman, *Die Struktur literarischer Texte*, S.332f.

Die Auflösung der literarischen Figur

wenn er beim Griechen ißt, ist das Fleisch frisch
wenn er vergewaltigt wird, ist der Vergewaltiger liebenswert."²⁷

An einer andern Stelle heißt es:

"Max hat nun mal keine verrückte Großmutter und keinen tollen Großvater, kalte Füße hat er oft und wäscht sich in normalem täglichen Rhythmus, oder zweitglücklich..!!"

Wenn Max sich Mühe geben möchte, irgendetwas Besonderes zu sein, so läßt er sich doch von der Reklame einreden, "welche Hosenfarbe und welche Substantive jeweils einwillig genug sind, um als Individualitätssteuer akzeptiert zu werden". Max ist ein Vertreter jener Welt, die Musil mit dem Ausdruck "Seinesgleichen geschieht" bezeichnet hat und die unter anderem in Ulrichs Haus ihren Ausdruck findet, dessen Einrichtung Ulri h seinen Lieferanten überließ, "in der sicheren Überzeugung, daß sie für Überlieferung, Vorurteile und Beschränktheit schon sorgen würden".³⁰ Es ist eine Welt der gesellschaftlichen Konventionen, wo auch die Individualität noch Konvention ist und wo das Äußere nicht mehr Ausdruck einer Persönlichkeit ist. Max versucht dann noch auf andere Weise ein Held zu werden, indem er kleinere Verstöße gegen die Rechtsordnung begeht, so klebt er einen Fahrkartenautomaten zu, zeigt dem Kontrolleur die Fahrkarte nicht, rennt bei Rot über die Straße, stiehlt Streichhölzer und zündet seinen Paß an: "Aber ihm passierte nichts. Es half alles nichts, er kehrte heim. Er ist kein Held geworden."³¹ In einer Welt der Uneigentlichkeit gibt es keine Helden mehr.

Auch in *ErSieEs* wird an einer Stelle das Heldentum des Abenteuerromans dem ereignislosen Leben von ErSieEs entgegengestellt. An einer Party ist von einer Isabelle Eberhardt die Rede, die als Araber verkleidet in der Sahara lebte und schließlich in einem "seit Jahren ausgedörrten Flußbett" ertrank. ErSieEs soll nun auch eine Geschichte dieser Art vortragen:

"Es soll selbsterlebt sein und ebenso ungewöhnlich wie das gerade geschilderte wahre Schweizerinnenleben, und Eindringlichkeit und Betroffenheit dürften nicht nur am Rande hingetupft vorkommen."

Doch ErSieEs kann diesen Wunsch nicht erfüllen, es mangelt der Figur an Erlebnissen, die andere interessieren könnten, Schnee erscheint ihr nie

²⁷ M. Zschokke, *Max*, S.20.

²⁸ M. Zschokke, *Max*, S.69.

²⁹ M. Zschokke, *Max*, S.26.

³⁰ R. Musil, *Der Mann ohne Eigenschaften*, GW I, S.21.

³¹ M. Zschokke, *Max*, S.164f.

"als zehenabnagender Frost" noch als "Lawinendonner".³² ErSieEs kann denn auch als eine Steigerung von Bedeutungslosigkeit gegenüber Max gesehen werden, bei ihr steht nicht einmal das Geschlecht fest.³³ Angeregt ist der Name der Hauptfigur von der amtlichen Anschrift "Herr/Frau/Fräulein". Der Nachname der Figur ist de Glych, was man wohl mit "der Gleiche" übersetzen muß. Daß sich ErSieEs als Testperson für Medikamente zur Verfügung stellt, verdeutlicht die Nullität der Figur. Am Ende wird ErSieEs gar während der Woche der offenen Tür ins Foyer gehängt und so zu einem Gegenstand degradiert, was auch dadurch ausgedrückt wird, daß von der Figur nur noch als von "es" die Rede ist. Denn während Max noch Anstrengungen unternimmt, originell zu sein, zieht ErSieEs die Konsequenz aus der Tatsache, daß es Originalität im Sinne des Abenteuerromans nicht mehr gibt, und wird zur bloßen Figur.

Zu den Helden, die jede Eigenheit ablegen, gehört auch die Hauptfigur von Hannys *Ruch*, die die Umwelt in der Form von Szenen wahrnimmt, "die es unter allen Umständen gut zu spielen galt",³⁴ die sie mitzuspielen versucht, indem sie sich bemüht, nicht aufzufallen. Daß diese Figur eine ist, die nicht einmal auf der Bühne als Schauspieler, sondern hinter den Kulissen arbeitet, trägt zu ihrer Bedeutungslosigkeit bei.

VL3. Vorfahren

Zu den Elementen, die der moderne Held verloren bat, gehören auch die *Vorfahren*. Während der Grüne Heinrich seine Aufzeichnungen mit einem "Lob des Herkommens" beginnt, haben die modernen, oft namenlosen, Helden meistens keine Vorfahren. Typisch ist dafür wiederum der Landvermesser K. in Kafkas *Schloß*, von dem wir nicht wissen, woher er kommt. In seinem Roman *Die Rückfahrt*, welcher mit den Mustern des Bildungsromans spielt, wählt E.Y. Meyer für seinen Helden Berger bezeichnenderweise einen Namen, der sehr verbreitet ist und deshalb nichts über den Helden aussagt:

"Alles, was er über die Vorfahren, die seinem Urgroßvater vorangegangen waren, wußte, beschränkte sich auf die allgemeine Bedeutung des Namens Berger als Herkunftsname, der besagte, daß der erste Träger des Namens seine Wohnung auf dem Rücken, am Hang oder am Fuß eines Berges gehabt haben mußte und also der 'vom Berg' gewesen war; eine Eigenschaft, die für viele Menschen in verschiedenen Gegenden der Welt zutraf, so daß es auch völlig ungewiß war, ob Bergers Heimatort schon immer der Heimatort der

³² M. Zschokke, *ErSieEs*, S.121f.

³³ Zum Wechsel des Geschlechts der Figuren in Robbe-Grillet's *Projet pour une révolution à New York* vgl. V. Mistacco, *The Theory and Practice of Reading*.

³⁴ R. Hiinny, *Ruch*, S.11.

Die Auflösung der literarischen Figur

Familie gewesen war oder ob einer der Vorfahren das Heimatrecht an diesem Ort erst erworben hatte."³⁵

Da der Name keine Auskunft über die Vorfahren gibt, multiplizieren sich diese, so daß die Reihe der Vorfahren gerade nicht mehr die Individualität begründet, sondern die Zugehörigkeit zu einem Kollektiv. Es ist in diesem Zusammenhang bezeichnend, daß einige Autoren die *Multiplikation der Vorfahren* thematisiert haben. So hat schon Musil in einem Nachlaßkapitel über einen, der "seine Eltern suchen geht", geschrieben:

"Zunächst hat er zwei und das ist unbezweifelbar; bei den Großeltern aber sind es schon zwei zum Quadrat, bei den Urgroßeltern zwei zur Dritten und so fort in einer sich mächtig öffnenden Reihe, die sich nirgends bezweifeln läßt, aber das merkwürdige Ergebnis hat, daß es am Ursprung der Zeiten schon eine fast unendliche Unzahl von Menschen bloß zu dem Zweck gegeben haben müßte, einen einzigen der heutigen hervorzubringen. (...) Schweren Herzens muß man also auf seine persönliche Ahnenreihe verzichten! kund annehmen, daß man 'ab irgendwo' gruppenweise gemeinsam abstamme."

Die Folgen dieser kollektiven Abstammung sind einerseits, "daß Herr Beliebig nicht mehr weiß, wo er seine Ursache hat; er fühlt sich infolgedessen wie einen abgeschnittenen Faden, den die fleißige Nadel des Lebens haltlos aus- und einzieht".³⁷ Andererseits muß man angesichts der kollektiven Vorfahren damit rechnen, daß es "Herrn Ebenso-Beliebig doppelt und mehrfach gibt".³⁸ Diese Überlegungen zeigen sehr schön den Zusammenhang von Verlust der Vorfahren und Verlust der Individualität des modernen Helden.

In seinem Roman *Degrés* läßt M. Butor Pierre Vernier über die Verwandtschaftsbeziehungen von zwei Schülern, die den gleichen Namen tragen, reflektieren, und auch hier zeigt sich diese Idee der Multiplikation der Vorfahren:

"Certes, le fait qu'ils s'appellent tous les deux Fage peut être une simple coïncidence, car il s'agit peut-être d'un surnom donné à des moments différents, dans des lieux différents, à deux personnages n'ayant jamais eu la moindre relation."

Es findet sich hier also dieselbe Überlegung wie in Meyers Roman *Die Rilckfahrt*. Butor bzw. Vernier geht allerdings noch weiter und überlegt,

³⁵ E.Y. Meyer, *Die Rückfahrt*, S.25.

³⁶ R. Musil, *Der Mann ohne Eigenschaften*, GW I, S.1436f.

³⁷ R. Musil, *Der Mann ohne Eigenschaften*, GW I, S.1437.

³⁸ R. Musil, *Der Mann ohne Eigenschaften*, GW I, S.1437.

³⁹ M. Butor, *Degrés*, S.66.

daß die beiden Namen einen verschiedenen Ausgangspunkt haben könnten und sich erst später angeglichen hatten:

"Il est même possible qu'à l'origine il y ait eu deux surnoms érents qui se sont peu à peu déformés, peu à peu rapprochés l'un de l'autre.

Wenn man jedoch annimmt, daß die beiden Schiller einen gemeinsamen Ahnen vielleicht im fünfzehnten Jahrhundert haben, dann ist es auch möglich, daß eine dritte Person z.B. ein Lehrer Beziehungen zu den beiden Familiensträngen der Fage haben könnte. Die Multiplikation der Vorfahren führt auch zu einer Vervielfältigung der Beziehungen zu anderen Personen. Der Mensch wird nicht mehr als Angehöriger einer Sippe, sondern als Glied eines Kollektivs gesehen.⁴¹ Die naturalistische Auffassung, wonach der Mensch ein Produkt aus Herkunft und Erziehung ist, wird durch eine solche Sicht endgültig überwunden. Der Held ist nicht mehr einer, der seine Vorfahren sucht, sondern der sich bewußt ist, daß seine Vorfahren ein unübersehbares Kollektiv darstellen. Hugo Loetschers Immuner rechnet sich aus, daß er in einer Zeitspanne von 650 Jahren auf "über eine Viertelmillion Vorfahren" komme. "Indem sich der Immune aber eine solche Anzahl von Vorfahren zulegte, neutralisierte er sie auch."⁴²

VI.4. Tod des He/den

in OKVG: Tod d. Vorfahrerin

Es ist auffällig, wie häufig im modernen Roman der Tod des He/den thematisiert wird. Jean Ricardou macht darauf aufmerksam, daß Edouard Manneret in Robbe-Grillet's *La Maison de rendez-vous* mehrmals das Opfer von Morden ist. Edouard Manneret ist jene Person im Roman, von der es heißt: "Ça, c'était un personnage".⁴³ In Musils *Mann ohne Eigenschaften* verunfallt eine Figur im ersten Kapitel, was U. Eisele⁴⁴ ebenfalls als den Tod des Helden interpretiert. Frischs *Mein Name sei Gantenbein* beginnt mit der Schilderung eines Mannes, der am Steuer seines Wagens stirbt, wobei man nicht einmal weiß, ob es der Tod von Gantenbein oder von Enderlin ist. Die Figur ist also tot, bevor der Roman begonnen hat.

In O.F. Walters Roman *Erste Unruhen* gibt es eine einzige Figur, die einen Namen trägt, Barbara Frankenstein. Schon ihr Name, der allerdings

⁴⁰ M. Butor, *Degrés*, S.66.

⁴¹ F. Wolfzettel, *Michel Butor und der Kollektivroman*, S.148.

⁴² H. Loetscher, *Der Immune*, S.87.

⁴³ J. Ricardou, *Pour une Théorie du nouveau roman*, S.235f.

⁴⁴ U. Eisele, *Urichs Mutter ist doch ein Tintenfass*, S.164.

ein Übemarne ist,⁴⁵ weist darauf hin, daß sie eigentlich aus einem andern Roman stammt, aus einem, der eine Geschichte erzählt. Deshalb sind auch über sie, besonders über ihre geheimnisvolle Ankunft in Jammers, Geschichten im Umlauf, es sind aber bezeichnenderweise widersprüchliche Geschichten. Bald ist sie mit einem Motorrad in die Stadt gekommen⁴⁶, bald aus der Aare gefischt worden⁴⁷, bald mit einem Zwölfergespann⁴⁸ in der Stadt eingetroffen, bald als Zirkusartistin in Jammers geblieben.⁴⁹ Barbara Frankenstein wird am Ende erschossen, nachdem sie bei einer Schlagerei interveniert hat. Diese Heldentat im Sinne des 19. Jahrhunderts wird im Roman des 20. Jahrhunderts mit dem Tode bestraft, denn solche Helden haben keinen Platz mehr im modernen Roman.⁵⁰

Der Held braucht nicht unbedingt zu sterben, er kann auch einfach aus dem Zentrum des Buches verdrängt werden. Bekanntlich hat Döblin seinen Roman *Berlin Alexanderplatz* nennen wollen und mußte auf Betreiben des Verlegers den Untertitel "Geschichte von Franz Biberkopf" dazufügen.

In Peter Bichsels *Jahreszeiten* nimmt ein Haus die Rolle des Helden ein. Das Haus hat ein Geburtsdatum wie eine Figur: "Am 17. Februar 1927 reichten Bauherr und Architekt ein Gesuch zur Errichtung eines Dreifamilienhauses ein."⁵¹ Das Haus bestimmt die Existenz der Figuren: "Außerhalb dieses Hauses gibt es keinen Kieninger. Es gibt ihn, wenn er hier ist, wenn er weggeht und wenn er zurückkommt."⁵² Vor allem aber bestimmt das Haus den Ablauf des Textes. Einerseits produziert seine Beschreibung immer neuen Text, andererseits hofft der Schriftsteller, daß der Zerfall des Hauses auch den Text zu einem Ende bringt: "Darauf habe ich mich verlassen. / Daß alles mit dem Ende dieses Hauses enden wird. / Daraus wird nichts."⁵³ Nämlich darum, weil das Haus repariert wird.

⁴⁵ O.F. Walter, *Erste Unruhen*, S.23, 64; S.100 wird ihr eigentlicher Name mit Barbara Ferro angegeben.

⁴⁶ O.F. Walter, *Erste Unruhen*, S.23.

⁴⁷ O.F. Walter, *Erste Unruhen*, S.63.

⁴⁸ O.F. Walter, *Erste Unruhen*, S.100.

⁴⁹ O.F. Walter, *Erste Unruhen*, S.153.

⁵⁰ Siehe O.F. Walters Kommentar zur Figur in einem Interview mit F. Lüdke: "Für mich war es zunächst ein Spiel, diese Person als einziges Individuum in diesem Kollektivroman agieren zu lassen, ein Relikt der Romanfiguren des 19. Jahrhunderts, auch als Kontrapunkt zum Kollektiv und fernes Bild aus dem großen Roman der bürgerlichen Epoche." (O.F. Walter, *Gegenwort*, S.235)

⁵¹ P. Bichsel, *Die Jahreszeiten*, S.15.

⁵² P. Bichsel, *Die Jahreszeiten*, S.75.

⁵³ P. Bichsel, *Die Jahreszeiten*, S.139.

VL5. Die Aujlosung der Identitiit

Wenn auf der einen Seite wie im Falle von Kafka eine extreme Reduktion der Figur stattfindet, so gibt es auf der andern Seite Autoren, die die Identität der Figur durch eine Vervielfältigung ihrer Merkmale auflösen. Gerade, weil das Konzept eines festumrissenen Charakters ins Wanken gerät, löst sich die Figur auf. Schon der Erzähler in Musils *Mann ohne Eigenschaften* stellt fest, daß ein L.andesbewohner mindestens neun Charaktere bat, "einen Berufs-, einen National-, einen Staats-, einen Klassen-, einen geographischen, einen Geschlechts-, einen bewu.Bten, einen unbewu.Bten und vielleicht auch noch einen privaten Charakter; er vereinigt sie in sich, aber sie lösen ihn auf".⁵⁴ Musil bat diese Konzeption der Figur auf verschiedene Weise realisiert. So läßt er z.B. Ulrich nacheinander verschiedene Berufe ergreifen, während es in den Augen von Ulrichs Vater nur eine Laufbahn, die akademische gibt. Tonka und die Portugiesin bleiben für ihre Umgebung und den Leser ratselhaft. Von Tonka heillt es:

"Die einfache Art zum Beispiel wie sic ihm zugelaufen war, konnte Gleichgültigkeit sein odJJ Sicherheit des Herzens. Wie sic ihm diente, war Trügheit oder Seligkeit.

Der namenlose Freund selbst handelt bald als rationaler Wissenschaftler, bald ist er abergläubisch und spielt in der Lotterie.⁵⁵

Proust thematisiert das Faktum, daß die Figuren für den Ich-Erzähler immer wieder neue, ganz unerwartete Seiten hervorkehren, die so weit gehen können, daß sie die Identität der Figur in Frage stellen. So meint z.B. die Familie des Ich-Erzählers, Swann habe sich wegen seiner Mésalliance kompromittiert, während er in Wirklichkeit in den besten Gesellschaftskreisen verkehrt. Der Swann von Méséglise scheint ein anderer zu sein als der Swann von Paris. Auch andere Figuren haben ihre unerwarteten Seiten, so wird die Homosexualität von Charlus erst allmählich entlarvt, und Madame Verdurin, die man als gesellschaftliche Randfigur beurteilt bat, wird eine Princesse de Guermantes. Am vieldeutigsten ist jedoch Albertine, welche für den Ich-Erzähler schon zu Beginn der Bekanntschaft in vielen verschiedenen Gestalten erscheint:

"Depuis que j'avais vu Albertine, j'avais fait chaque jour à son sujet des milliers de réflexions, j'avais poursuivi, avec ce que j'appelais elle, tout un entretien intérieur où je la faisais questionner, répondre, penser, agir, et dans la série

⁵⁴ R. Musil, *Der Mann ohne Eigenschaften*, GW I, S.34.

⁵⁵ R. Musil *Tonka*, GW II, S.296.

⁵⁶ R. Musil *Tonka*, GW II, S.294.

Die Auflösung der literarischen Figur

indéfinie d'Albertines imaginées qui se succédaient en moi heure par heure, l'Albertine réelle(...) ne figurait qu'en tête, comme la 'créatrice' d'un rôle.⁵⁷

Das Ich entwirft Figuren, die mit den realen Figuren, deren Existenz hier im Gegensatz etwa zu Frischs *Mein Name sei Gantenbein* noch vorausgesetzt ist,⁵⁸ nicht viel zu tun haben. Die reale Albertine erscheint auch immer wieder anders, sie hat bald "le teint gris, l'air maussade", bald "plus colorée, et alors plus animée"⁵⁹, bald sind ihre Augen farbig, bald nur die Nasenspitze. Auf diese Weise entstehen unzählige Albertines:

"et chacune de ces Albertines était différente, comme est différente chacune des apparitions de la danseuse dont sont transmutes les couleurs, la forme le caractère, selon les jeux innombrablement variés d'un projecteur lumineux.

Den verschiedenen Albertine entspricht auch ein verschiedenes Ich, welches bald eifersüchtig, bald gleichgültig, bald sinnlich, bald melancholisch, bald wütend ist. Diese zahlreichen Erscheinungen des Ichs und Albertines werden vom Ich-Erzähler als so verschieden empfunden, daß er sagt, er müßte diesen Figuren eigentlich verschiedene Namen geben, was das Eingeständnis der Auflösung der Identität wäre.⁶¹

Das Spiel mit der Identität der Figur ist ein zentraler Aspekt von Walters Roman *Das Staunen der Schlafwandler am Ende der Nacht*. Die Identifikation der Figuren wird bereits auf der Textoberfläche durch die Namensähnlichkeiten erschwert. So hat der Schriftsteller namens Wander eine Figur namens Winter erfunden. Winter hat eine Frau namens Susann und eine Freundin namens Ann. Aber nicht nur der Leser hat Schwierigkeiten mit der Identität der Figuren, sondern auch die Figuren selbst, so fragt sich die Romanfigur Winter an einer Stelle, ob er eine Gewitterszene mit Susann oder Ann erlebt habe. Die Überlegungen gipfeln schließlich in der Frage nach der eigenen Identität: "Wer bin ich?"⁶² In einer Welt, wo die Figuren nicht mehr mit ihren Erlebnissen verbunden sind, wo die gleichen Erlebnisse mehreren Figuren zustoßen können, ist die Identität der Figur nicht mehr gegeben. Dazu kommt, daß auch die Grenze zwischen Vorstellung und Wirklichkeit durchlässig wird. Winter überlegt sich, daß er die Gewitterszene vielleicht gar nicht selbst

⁵⁷ M. Proust, *A la Recherche du temps perdu*, I, S.858.

⁵⁸ Siehe dazu unten S.135ff.

⁵⁹ M. Proust, *A la Recherche du temps perdu*, I, S.946f.

⁶⁰ M. Proust, *A la Recherche du temps perdu*, I, S.947.

⁶¹ M. Proust, *A la Recherche du temps perdu*, I, S.947; vgl. auch III, S.692. Zu den verschiedenen Namen einer Figur vgl. oben S.125ff.

⁶² O.F. Walter, *Das Staunen der Schlafwandler*, S.71.

erlebt hat, sondern daß er sie in einem Buch gelesen oder in einem Film gesehen haben könnte.

Das Problem der Identität der Figur ist bekanntlich ein zentrales Thema von Frischs Werk. Sein Roman *Stiller* beginnt mit dem Satz "Ich bin nicht Stiller!". Stiller gelingt es in der Folge allerdings nicht, seine Identität zu verleugnen, im Gegensatz etwa zu einer Romanfigur wie Kieninger, dem vom Autor keine Identität zugestanden wird. Erst in *Mein Name sei Gantenbein* läßt Frisch das Ich als "weißen Fleck"⁶³ bestehen, welcher sich auch im Laufe des Romans nicht auffüllt. Die Beschreibung, die N. Sarraute von dem anonymen Ich, dem neuen Helden des Romans gibt, trifft sehr genau auf das Ich im *Gantenbein* zu.

"Heute überschwemmt uns eine immer noch anschwellende Flut von literarischen Werken, die vorgeben, sie seien noch Romane. In ihnen hat ein unsichtbares Geschöpf, ein anonymes "Ich", das alles und nichts und oft nur ein Widerschein des Autors selbst ist, die Rolle der Hauptperson an sich gerissen und den Ehrenplatz eingenommen. Und auch die Figuren, die es umgeben, haben kein eigenes Leben mehr, sind nur noch Visionen, Träume, Nachtmahre, Illusionen, Refle, Abwandlungen und Nebenerscheinungen dieses einen, allmächtigen 'Ich'.

Die Kritiker und Literaturwissenschaftler haben Mühe mit diesem anonymen Ich des *Gantenbein* und seinen Rollen. So verwechseln die Rezensenten der Erstausgabe häufig die Figuren.⁶⁴ Die Literaturwissenschaftler versuchen vor allem, eine Figur als Hauptperson zu bestimmen⁶⁵ und die Rollen mit Hilfe von psychologischen Ableitungen zu erklären, die im Extremfall dazu führen, zu supponieren, das Ich habe eine Frau, welche Lila heiße.⁶⁷

Interessanter, als nach realistischen Lesemustern eine Figur zu rekonstruieren, scheint mir die Frage zu sein, wie Frisch seine Personen konstruiert und dekonstruiert. Enderlin, der 41jährige Intellektuelle, welcher einen Ruf nach Harvard bat, wird von vielen Interpreten als Hauptfigur angesehen, nicht zuletzt wohl deshalb, weil wir von ihm als einziger Figur

⁶³ M. Frisch, *Ich schreibe für Leser*, GW V, S.325.

⁶⁴ N. Sarraute, *Das Zeitalter des A. gwohns*, S.84.

⁶⁵ So schreibt z.B. J. Manthey, Gantenbein stehe auf dem Flugplatz und frage sich, wer ankommen werde, "Gantenbein oder Enderlin". In Wirklichkeit steht das Ich auf dem Flughafen (M. Frisch, *Mein Name sei Gantenbein*, S.129).

⁶⁶ Stellvertretend für viele siehe Gockel, *Max Frisch. Gantenbein*, S.27, wo er über "die gleichzeitige Ehe(!)" Lila mit Gantenbein und Svoboda reflektiert und die Auffassung von Doris Fulda Merrifield referiert, die Enderlin als Hauptperson des Romans betrachtet, welche sich unter dem Namen Gantenbein eine Ehe mit der in der fiktiven Realität mit Svoboda verheirateten Lila vorstellt.

⁶⁷ Z.B. M. Jurgensen, *Max Frisch*, S.185.

ein Porträt erhalten. Das erste Mal erfahren wir, wie Enderlin aussieht, als er sich selbst im Spiegel sieht: "ein schmales Gesicht mit Hombrille und Bürstenschnitt", "wassergraue Augen"⁶⁸. Das Portrat gibt nicht mehr als Clichéattribute eines Intellektuellen. Das zweite Porträt findet sich erst gegen Ende des Romans, wo es natürlich nicht mehr viel zur Identifizierung und Vorstellung beitragen kann, zudem werden wir darauf aufmerksam gemacht, daß das Portrat unzutreffend ist, es gibt nämlich die Vorstellung von Svoboda über Enderlin wieder:

"ein schlanker und zierlicher Intellektueller, nicht gerade hühnerbrüstig, aber zierlich. Kein Bar. Eher ein Vogel. Kein Böhme. Eher ein spanischer oder französischer Typ, allenfalls Italiener, jedenfalls schwarzhaarig (was nicht stimmt) mit einer zierlichen Habichtsnase (was ebenfalls nicht stimmt) unter einer klassisc-rechteckig-niedrigen Stirn, wie man sie bei Mittelmeervölkern eben findet."⁶⁹

Das Portrat wird von Svoboda als Gegenteil seines eigenen entworfen. Sein Portrat ist aber wiederum eine Vorstellung des Ichs:

"Einmal angenommen, Svoboda sehe ungefähr so aus, wie ich ihn mir vorstelle: - ein baumlanger Böhme, (...) etwas zu baumläng für die grazile Lila (...) ein schwerer Mann, dabei unfett und keineswegs schwerfällig, sportlich."⁷⁰

Dieses Aussehen entspricht nicht dem Cliché eines Bohmen, den man sich eher klein und zur Fettleibigkeit neigend vorstellt, "baumlang" ist eher ein Attribut für einen Nordländer als für einen Slawen. Diese vom Cliché abweichende Vorstellung eines Bohmen ist vielleicht auf dieselbe Art zustande gekommen wie Svobodas Portrat von Enderlin, nämlich indem das Ich sich Svoboda als sein eigenes Gegenteil vorstellt. Wir müßten uns dann das Ich als eher klein, mager und unsportlich vorstellen, was etwa Svobodas Portrat von Enderlin entspricht, dieses wird aber mindestens teilweise als unrichtig bezeichnet. Das heißt, wir wissen von keiner der drei Figuren, wie sie aussieht.

In bezug auf die Autonomie von Enderlin sind die Angaben ebenfalls widersprüchlich. Genau in der Mitte des Buches gibt der Ich-Erzähler Enderlin auf: "Ich habe Enderlin aufgegeben."⁷¹ Fünfzig Seiten später heißt es, die von Enderlin herausgegebene Zeitschrift sei erschienen:

⁶⁸ M. Frisch, *Mein Name sei Gantenbein*, S.70.

⁶⁹ M. Frisch, *Mein Name sei Gantenbein*, S.235.

⁷⁰ M. Frisch, *Mein Name sei Gantenbein*, S.234.

⁷¹ M. Frisch, *Mein Name sei Gantenbein*, S.160. Es ist eine Eigenheit des Nouveau Roman, daß aufgegebene bzw. gestorbene Personen wieder auftreten. Siehe Bichsels Kieninger und Manneret in Robbe-Grille's *La Maison de rendez-vous*.

Die Auflösung der Identität

"die erste Nummer ist nicht schlüssig, sogar erstaunlich; aber es bleibt dabei, daß ich Enderlin aufgegeben habe."

Diese Angaben weisen darauf hin, daß Enderlin unabhängig vom Ich-Erzähler existiert.

An andern Stellen des Romans dagegen ist Enderlin offenbar eine Abspaltung des Ichs, eine Figur, welche die andern Möglichkeiten realisiert. Zunächst wird Enderlin durch eine Setzung des Ichs mit jenem fremden Herrn identifiziert, der in der Bar Svobodas Frau trifft. "Der fremde Herr" ist eine Bezeichnung aus der Perspektive von Svobodas Frau. Der fremde Herr gewinnt aber schon in dieser Episode eine körperliche Eigenständigkeit, so ist er "nach wie vor betrunken", während das Ich nüchtern ist. Auch in ihren Auffassungen sind die Figuren verschieden: der fremde Herr bezeichnet Peru als "Land seiner Hoffnung", was das Ich "einen Quatsch" findet.⁷³ Als es darum geht, sich zu entscheiden, ob man weiterhin in der fremden Stadt, in der Svobodas Frau lebt, bleibt oder wieder nach Hause fliegt, kann Enderlin bleiben, und das Ich kann fliegen oder umgekehrt. Enderlin wird hier zu einer Figur, welche die nicht realisierten Möglichkeiten des Ichs realisiert. So stellt sich z.B. das Ich vor, was Enderlin, der nicht geflogen ist, in der Stadt tut.⁷⁴ Daß Enderlin manchmal für die ungelebten Möglichkeiten des Ichs steht, wird an jener Stelle deutlich, wo das Ich, angeregt von einem Gespräch mit seinem Arzt Burri, sich fragt, was einer tut, wenn er meint, er habe nur noch ein Jahr zu leben.⁷⁵ Enderlin kann aber nicht einfach als Vorstellung des Ichs aufgefaßt werden, denn sonst könnte man nicht erklären, weshalb Enderlin einen Paß und eine Tasche besitzt, mit denen sich das Ich ausrüsten kann.⁷⁶ Diese Stelle könnte darauf hindeuten, daß das Ich und Enderlin identisch sind, darauf deutet auch eine Stelle wie die folgende:

"immer wieder, ich weiß es ja schon und doch erschrecke ich reglos, bin ich Enderlin, ich werde noch sterben als Enderlin."⁷⁷

Aber diese Deutung wird auch wieder unterlaufen, denn das Ich, welches nicht weiß, wer nun am Ende geflogen ist, gibt Möglichkeiten der Identifizierung an: man könnte feststellen, wer geflogen ist, wenn das Flugzeug abstürzt und man die Leichen identifiziert, oder man kann es mit Hilfe der Frau, die am Flughafen wartet, feststellen:

⁷² M. Frisch, *Mein Name sei Gantenbein*, S.210.

⁷³ M. Frisch, *Mein Name sei Gantenbein*, S.62.

⁷⁴ M. Frisch, *Mein Name sei Gantenbein*, S.137.

⁷⁵ M. Frisch, *Mein Name sei Gantenbein*, S.139ff.

⁷⁶ M. Frisch, *Mein Name sei Gantenbein*, S.122.

⁷⁷ M. Frisch, *Mein Name sei Gantenbein*, S.122.

Die Auflösung der literarischen Figur

"wenn sie schwarzes Haar hat und wassergraue Augen, große Augen und Lippen voll, aber so, daß sie die oberen Zähne nie verdecken, und ein winziges Muiermal hinter dem linken Ohr, dann bin ich's, der damais nicht geflo_gen ist."

Es werden hier zwei Arten der Identifikation einander gegenübergestellt, die erste entspricht der in der Wirklichkeit üblichen, wo man über besondere Merkmale, wie sie etwa im PaB stehen, eine Figur identifiziert, die zweite Art entspricht der Identifikation von Figuren in literarischen Werken mittels strukturell-notwendigen Eigenschaften. Nach U. Eco werden literarische Figuren mittels Bezielungen, äiesie zu anderen Figuren, zu Orten oder Gegenständen haben, identifiziert.⁷⁹ Wenn sich das Ich, dessen Identität ins Schwanken gerät, durch die Frau, die am Flughafen wartet, statt durch Name oder PaB identifiziert, gibt es sich als literarische Figur zu erkennen.

Frisch spielt nun auch mit diesen strukturell notwendigen Eigenschaften. So ist Enderlin nicht nur der fremde Herrin der Welt von Svobodas Frau, sondera er ist in der Vorstellung von Gantenbein der Liebhaber von Lila, die in diesem Fall Gantenbeins Frau ist. Die Fragen von Camilla Huber weisen darauf hin, daß Gantenbein keinerlei Belege für diese Auffassung hat.⁸⁰ Gespielt mit den strukturell-notwendigen Eigenschaften und mit der Identität der Figur wird auch in jener Episode, wo ein Mann am Morgen im dunklen Abendanzug auftritt. Ganz am Anfang des Romans interessiert sich das Ich in einer fremden Stadt für einen fremden Herrn, der am frühen Morgen im "dunklen Abendanzug, als käme er aus der Oper" vor ihm hergeht. Dies erinnert das Ich "an einen Vormittag im dunklen Abendanzug, als ich von einer Frau kam"⁸¹. In der Episode mit Svobodas Frau ist es dann Enderlin, der "im dunklen Anzug, die fremde GaBe" hinuntergeht, weil er mit Svobodas Frau in die Oper gehen wollte, dann aber eine Liebesnacht mit ihr verbrachte.⁸² Man kann sich fragen, ob hier der Ich-Erzähler Enderlin seine eigene G_{eschichte} untergeschoben hat oder ob Enderlin mit Svobodas Frau etwas Ähnliches erlebt hat wie früher einmal das Ich. Dies bedeutet, daß das Ich, Enderlin und der fremde Herr in der fremden Stadt sich einmal in derselben Situation befunden haben. Die Figuren können also auch nicht mehr identifi-

⁷⁸ M. Frisch, *Mein Name sei Gantenbein*, S.137; vgl. S.66 die Frau von Svoboda hat schwarze Haare.

⁷⁹ U. Eco, *Lector in fabula*, S.197ff.

⁸⁰ Vgl. M. Frisch, *Mein Name sei Gantenbein*, S.115, wo sowohl Camilla als auch Gantenbein mehrmals die Wendung "sich vorstellen" brauchen.

⁸¹ M. Frisch, *Mein Name sei Gantenbein*, S.9.

⁸² M. Frisch, *Mein Name sei Gantenbein*, S.69.

Die Auflösung der Identität

ziert werden über das, was ihnen zustößt, da der Verlauf der Geschichte nicht mehr wie im realistischen Roman vom Charakter bestimmt ist:

"Ein Mann hat eine Erfahrung gemacht, jetzt sucht er die Geschichte dazu (...), und manchmal stelle ich mir vor, ein anderer habe genau die Geschichte meiner Erfahrung.

Die Unabhängigkeit von Figur und Geschichte führt auch zum Problem, was Realität und was Fiktion ist. Wenn man einmal annimmt, daß das Ich der fiktiv realen Welt angehört, so müßte dieser Welt auch Svoboda's Frau und somit auch Svoboda angehören. Andererseits scheint Svoboda auch eine Vorstellung des Ichs zu sein und also eine fiktive Figur. So stellt sich das Ich z.B. vor, wie sich Svoboda verhält, wenn er erfährt, daß Lila einen Geliebten, nämlich Enderlin hat⁸⁴; oder er stellt sich vor, wie er Svoboda als alten Freund besucht.⁸⁵

Wenn der Realitätsstatus von Enderlin und Svoboda unklar bleibt, so ist dies für Gantenbein nicht der Fall: er ist immer eine Vorstellung des Ich-Erzählers und also eine fiktive Figur. Der fiktive Charakter der Figur wird noch dadurch potenziert, daß Gantenbein als einzige Figur eine Rolle spielt, die Rolle des Blinden. Gantenbein hat keinen Charakter, der sein Verhalten bestimmen würde, sondern nur eine Eigenschaft, nämlich die, "blind zu sein", woraus sich alles weitere ergibt, z.B. sein Verhalten seiner Frau gegenüber, deren Begleiter am Flughafen er nicht sehen kann, ebenso wenig wie er deren kleine Lügen durchschauen kann. Es ist bezeichnend für die Funktion, die die Eigenschaft 'blind zu sein' hat, daß Gantenbein, als er in der Mitte des Buches beschließt, seine Rolle aufzugeben, kurz nachdem der Erzähler Enderlin aufgegeben hat, sich allein in der leeren Wohnung befindet⁸⁶, d.h. daß er in eine Situation kommt, die das Ich schon kennt und uns am Anfang des Romans beschrieben hat⁸⁷. Die Identität von Gantenbein wird an jener Stelle, wo er als Philemon nach Briefen eines Liebhabers von Lila sucht und seine eigenen Briefe findet, vollends verwirrt.⁸⁸ Er findet nämlich Briefe, in denen von Svoboda als dem ersten Mann von Lila die Rede ist, so daß der Briefschreiber Philemon alias Gantenbein als Liebhaber von Svoboda's

⁸³ M. Frisch, *Mein Name sei Gantenbein*, S.11.

⁸⁴ M. Frisch, *Mein Name sei Gantenbein*, S.236ff.

⁸⁵ M. Frisch, *Mein Name sei Gantenbein*, S.256.

⁸⁶ M. Frisch, *Mein Name sei Gantenbein*, S.198.

⁸⁷ M. Frisch, *Mein Name sei Gantenbein*, S.18.

⁸⁸ M. Frisch, *Mein Name sei Gantenbein*, S.189ff. Die eigenen Briefe findet auch Bailly in Butors *Degrés*. Es ist dies die ironische Umkehr eines traditionellen Motivs, wo der Ehemann die Briefe des Liebhabers findet, wie in Fontanes *Effi Briest* und in Schnitzlers Erzählung *Der Witzler*.

Frau auftritt, bisher batte aber Enderlin diese Rolle inne. Enderlin ist nicht verheiratet, so daß er nicht gleich Gantenbein/Philemon sein kann. Zudem ist ja in der Vorstellungswelt von Gantenbein Enderlin der Liebhaber von Lila. Das bedeutet, daß wir die männlichen Figuren auch nicht mittels ihrer Beziehung zu Lila identifizieren können. Lila ändert ihrerseits ständig ihre Eigenschaften in der dargestellten Welt. Sie ist einmal die Frau von Svoboda und gehört als solche der fiktiv-realen Welt an. Sie ist dann aber auch eine Projektion von Gantenbein, worauf schon ihr Name hinweist, denn lila ist die Welt durch die Blindenbrille.⁸⁹ Lila tritt zudem noch in verschiedenen Rollen auf: als Schauspielerin, als rauschgiftsüchtige Contessa, als Mutter eines Kindes. Sie bat mehrere Liebhaber, einen von Gantenbein nie identifizierten Herrn, der sie auf ihren Flügen begleitet, einen Dänen namens Nils, einen, den Gantenbein Einhorn nennt, Enderlin und Siebenhagen. Diese Liebhaber treten nur in bezug auf Gantenbein als Rivalen auf, aber nicht untereinander, sie begegnen sich nie und gehören verschiedenen möglichen Welten an. Die Multiplikation der strukturell-notwendigen Eigenschaften führt zu einer Multiplikation möglicher Welten⁹⁰ und damit zu einer Multiplikation der Geschichten.

VI.6. Vervielfältigung der Möglichkeiten

Die Vervielfältigung der Geschichten ist die notwendige Folge einer Konzeption der Figur, die für sich alle *Möglichkeiten* offen halten möchte:

"Langsam habe ich es satt, dieses Spiel das ich nun kenne: handeln oder unterlassen, und in jedem Fall, ich weiß, ist es nur ein Teil meines Lebens, und den andern Teil muß ich mir vorstellen; Handlung und Unterlassung sind vertauschbar; manchmal handle ich bloß, weil die Unterlassung genauso möglich" ist.⁹¹

|| Wir befinden uns hier am Gegenpol des realistischen Romans, wo es jeweils nur eine richtige Möglichkeit des Handelns gibt. Im Augenblick, wo die Wertssysteme ins Wanken geraten, vermehren sich die Möglichkeiten des Handelns. Robert Musil bat dafür bekanntlich den Ausdruck "Möglichkeitssinn" geprägt, den er als Fähigkeit umschreibt, "alles, was ebensogut sein könnte, zu denken und das, was ist, nicht wichtiger zu nehmen als das, was nicht ist". Der Möglichkeitssinn ist eine schöpferische Fähigkeit, der mit dem Möglichkeitssinn ausgestattete Mensch "erfindet:

⁸⁹ In *Camilla* steckt ebenfalls das Wort "lila". Vgl. M. Jurgensen, *Max Frisch*, S.189.

⁹⁰ Siehe U. Eco, *Lector in fabula*, S.194ff.

⁹¹ M. Frisch, *Mein Name sei Gantenbein*, S.129.

Hier könnte, sollte oder müßte geschehen", und wenn man ihm von etwas sagt, es sei so, "wie es sei, dann denkt er: Nun, es könnte wahrscheinlich auch anders sein".⁹²

Das Problem besteht darin, daß man in der Realität handeln muß und damit die Vielfalt der Möglichkeiten auf eine eingeschränkt wird. Allein in der Fiktion ist es möglich, die anderen Möglichkeiten zu realisieren⁹³ und so die Offenheit der Person beizubehalten.

Während Leser und Literaturkritiker leicht dazu neigen, den Entwurf von Möglichkeiten als unwirklich abzuwerten,⁹⁴ sind für den Möglichkeitsmenschen die vorgestellten Möglichkeiten ebenso wahr wie das, was man gemeinhin für wirklich hält. Frisch thematisiert dieses Problem an einigen Stellen des Romans: Vor allem Camilla Huber will wahre Geschichten hören:

"Camilla Huber ist unbezahlbar: sie glaubt an wahre Geschichten, sie ist wild auf wahre Geschichten, es fesselt sie alles, wovon sie glaubt, daß es geschehen sei und sei's noch so belanglos (...) aber geschehen muß es sein."⁹⁵

In Musils Terminologie wäre Camilla ein Wirklichkeitsmensch. Das Ich dagegen hält auch jene Geschichten für wahr, welche es sich nur vorstellen kann. So erzählt zum Beispiel Gantenbein Camilla, seine Frau habe ein Verhältnis mit Enderlin. Auf die Nachfrage von Camilla, ob er sicher sei, antwortet Gantenbein:

"'Keineswegs'. Camilla ist enttäuscht, als sei es deswegen keine wahre Geschichte. 'Ich kann es mir nur vorstellen.' / Das ist das Wahre an der Geschichte."

So wird denn auch das Mädchen von Ali und Alil als "wahre Geschichte" bezeichnet.⁹⁷ Es gibt im *Gantenbein* keine Privilegierung der Wirklichkeit auf Kosten der Möglichkeit mehr, weil die Wirklichkeit selbst eine Konstruktion ist. So heißt es schon ziemlich am Anfang des Romans:

"Jeder Mensch erfindet sich früher oder später eine Geschichte, die er für sein Leben hält (...) oder eine ganze Reihe von Geschichten."

⁹² R. Musil, *Der Mann ohne Eigenschaften*, GW I, S.16.

⁹³ Vgl. auch die verschiedenen Schlüsse in Walters Romanen.

⁹⁴ Siehe z.B. die Kritik von K. Ihlenfeld zu *Mein Name sei Gantenbein*, S.130.

⁹⁵ M. Frisch, *Mein Name sei Gantenbein*, S.114.

⁹⁶ M. Frisch, *Mein Name sei Gantenbein*, S.117.

⁹⁷ M. Frisch, *Mein Name sei Gantenbein*, S.163.

⁹⁸ M. Frisch, *Mein Name sei Gantenbein*, S.49.

Die Auflösung der literarischen Figur

Hugo Loetschers Figur des Immunen ist ebenfalls ein solcher Möglichkeitsmensch, der nicht auf einen festen Satz von Eigenschaften und Handlungsweisen festzulegen ist.

"Er gehörte den verſchiedenſten Majoritäten und Minoritäten an, gleichzeitig und nebeneinander, er hatte die gleiche Zugehörigkeit als Frage der Majorität und als solche der Minorität erlebt, und diese Zugehörigkeit konnte sich je nach Situation verſchieben und sich im Laufe der Zeit ändern. (...) Zugleich aber enthielt der Rest, der nicht aufging, die noch nicht genutzten Möglichkeiten; er hoffte, daß sich darunter auch jene befand, auf seine eigene Weise etwas Menschen-Mögliches zu sein."

Schon als Kind sieht der Immune, daß die Wahl einer Möglichkeit den Ausschluß aller anderen Möglichkeiten bedeutet. Die Kinder spielen 'heiraten', aber der Immune möchte nicht heiraten:

"Wenn er Pia heiratete, hatte die zwar die schönsten Zöpfe, aber dann wird ihm Erika nicht mehr erlauben, auf dem Fahrrad ihre älteren Bruders zu fahren, am liebsten hätte er sowieso Sonja genommen."¹

Der Wunsch, sich nicht entscheiden zu müssen, und sich dadurch Möglichkeiten offen zu halten, führt zu einer Haltung, die aus dem Immunen eine Art Zuschauer macht. Die Theater- und Rollenmetaphorik¹⁰¹ ist der Ausdruck dieser Offenheit der Person, die nicht mehr wie bei Frisch auf ein Ich zurückgeführt wird, welches doch noch irgendwo als Identität gedacht ist. In den *Papieren des Immunen* ist diese Haltung insofern noch ausgeprägter als im *Immunen*, als der Immune weder an zeitliche Grenzen noch an jene zwischen Realität und Irrealität gebunden ist: so kann er sich ins 17. oder 18. Jahrhundert zurückversetzen, er kann eine Liaison mit einer Schaufensterpuppe unterhalten und ähnliches. Diese völlig offene Figurenkonzeption, die das Gegenteil von Kafkas extremer Reduktion der Figur ist, trägt der Erfahrung der modernen Welt Rechnung, die durch die Reisemöglichkeiten und die Medien unendlich vielfältig geworden ist. Der literarische Held bekommt in diesem Zusammenhang eine neue Funktion. Er ist nicht mehr die Figur, mit der sich der Leser identifiziert, sondern er ist ein Mittel, um die Welt verfremdet darzustellen. Schon Gantenbeins Blindenrolle dient zum Teil der Entlarvung einer Gesellschaft, die sich selbst in Äußerlichkeiten gefällt. Der Immune relativiert vor allem immer wieder den europazentrischen Blick auf die Welt.

⁹⁹ H. Loetscher, *Der Immune*, S.366.

¹⁰⁰ H. Loetscher, *Der Immune*, S.11.

¹⁰¹ Vgl. oben S.129 und 149.

Die Auflösung der Identität des Helden, die Weigerung der Schriftsteller, einer Figur Eigenschaften zuzuschreiben, die sie als Orientierungshilfe für den Leser funktionieren lassen, ist eine Konsequenz des Bemühens dieser Autoren, Bedeutung in einem einfachen Sinn nicht aufkommen zu lassen. Ph. Hamon¹⁰² hat festgestellt, daß der klassische Held den Text hierarchisiert und Werte vertritt. Der Held ist derjenige, der richtig bzw. nicht richtig handelt und der die Sympathien des Lesers auf sich zieht, so daß er als Orientierungshilfe funktioniert. Ein Held, der keiner mehr ist, der ein Außenseiter der Gesellschaft ist, kann keine für den Leser verbindlichen Werte mehr vertreten, so daß der Leser orientierungslos wird in einem Text, der sich weigert, Hierarchien aufzustellen.

¹⁰² Ph. Hamon, *Texte et idéologie*, S.47: "le personnage-héros organise l'espace interne de l'oeuvre en hiérarchisant la population de ses personnages (il est 'principal' par rapport à des secondaires); (...) il renvoie à l'espace culturel de l'époque, sur lequel il est 'branché' en permanence, et sert au lecteur de point de référence et de 'discriminateur' idéologique (il est 'positif' par rapport à des 'négatifs')."

VII. KOMPOSITION

V/LI. Die Auflösung der kausal-logischen Abfolge der Geschichte

Es ist heutzutage beinahe ein Gemeinplatz, zu sagen, der moderne Roman erzähle keine Geschichte, obwohl die große Mehrzahl der Autoren noch immer eine Geschichte erzählt. Schon 1928 stellte A. Döblin im Zusammenhang mit seiner Besprechung von Joyces *Ulysses* fest:

"Es gibt noch jetzt zahlreiche Autoren in sämtlichen Ländern - sagen wir ruhig die kompakte Majorität der Autoren, • die ihre soliden Bücher bauen, (...) Dinge mit einem richtigen Anfang und einem richtigen Ende, als ob es so was gäbe."

Der modernen Welt entspricht dies nicht mehr:

"In das Bild von heute gehört die Zusammenhanglosigkeit seines <des Menschen> Tuns, des Daseins überhaupt, das Flatternde, Rastlose. Der Fabuliersinn und seine Konstruktionen wirken hier *naïf*."¹

Ganz ähnliche Gedanken äußert Musil's Ulrich, der Mann ohne Eigenschaften:

es "fiel ihm ein, daß das Gesetz dieses Lebens, nach dem man sich, überlastet und von Einfalt triürend, sehnt, kein anderes sei als das der erzählerischen Ordnung! Jener einfachen Ordnung, die darin besteht, daß man sagen kann: 'Als das geschehen war, bat sich jenes erei_{gn}et!' Es ist die einfache Reihenfolge, die Abbildung der überwältigenden Mannigfaltigkeit des Lebens in einer eindimensionalen (...); die Aufreihung alles dessen, was in Raum und Zeit geschehen ist, auf einen Faden, eben jenen berühmten 'Faden der Erzählung', aus dem nun also auch der Lebensfaden besteht."

Ulrich nennt dies die "perspektivische Verkürzung des Verstandes".² Musil erteilt denn auch in seinem Roman dem kausalen Erzählen bereits im ersten Kapitel eine Absage, indem aus ihm "bemerkenswerter Weise nichts hervorgeht". Im vierunddreißigsten Kapitel wird darüber reflektiert, daß man "nirgends einen zureichenden Grund dafür entdecken <kann>, daß alles gerade so kam, wie es gekommen ist; es batte auch anders kommen können".³ Der Möglichkeitssinn, der Menschen wie

¹ A. Döblin, *Aufsätze zur Literatur*, S.287f.

² R. Musil, *Der Mann ohne Eigenschaften*, GW I, S.650.

³ R. Musil, *Der Mann ohne Eigenschaften*, GW I, S.131. Das Prinzip des zureichenden Grundes ist eines der wichtigsten Prinzipien realistischen Erzählens.

Die Auflösung der kausal-logischen Abfolge der Geschichte

Ulrich auszeichnet, ist ja gerade, zu denken: "Nun, es konnte wahrscheinlich auch anders sein." Wie ein Kommentar zu dieser Konzeption Musils liest sich E. Canettis Äußerung über die Geschichte:

"Die Geschichte stellt alles so dar, als hätte es nicht anders kommen können. Es hätte aber auf hundert Arten kommen können. Die Geschichte stellt sich auf die Seite des Geschehenen und hebt es durch einen starken Zusammenhang aus dem Nichtgeschehenen heraus. Unter allen Möglichkeiten stützt sie sich auf die eine, die überlebende. So wirkt die Geschichte immer, als ob sie für das Stärkere wäre, nämlich für das wirklich Geschehene: es hätte nicht ungeschehen bleiben können, es mußte geschehen.

Ein Schriftsteller wie D. Kühn, der sich in seiner Dissertation mit Musils *Mann ohne Eigenschaften* befaßt hat, hat diese Geschichtskonzeption künstlerisch umgesetzt in seinem *N*. Während die traditionelle Geschichtsauffassung und Biographik davon ausgehen, daß ein Lebenslauf notwendig so und nicht anders verlaufen ist, stellt Kühn Napoleons Lebenslauf als Ergebnis einer Reihe von Zufällen dar. Der Begriff des Zufalls hat bekanntlich auch Max Frisch vor allem im Zusammenhang mit dem Drama beschäftigt: so schrieb er in sein *Tagebuch 1966 - 1971*:

"Die Fabe die den Eindruck zu erwecken sucht, daß sie nur so und nicht anders habe verlaufen können, hat zwar immer etwas Befriedigendes, aber sie bleibt unwahr: (...) Tatsächlich sehen wir, wo immer Leben sich abspielt, etwas viel Aufregenderes: es summiert sich aus Handlungen, die zufällig bleiben, es hätte immer auch anders sein können, und es gibt keine Handlung und keine Unterlassung, die für die Zukunft nicht Varianten zuließe."

Frisch hat dieser Konzeption eines Lebens in Varianten im Roman *Mein Name sei Gantenbein* konsequent in die literarische Form umgesetzt, wobei ihm, wie er in seinem Aufsatz *Ich schreibe für Leser* darlegt, das Problem durchaus bewußt war, daß der Leser trotz allem dazu neigt, den Ablauf des Buches für den Handlungsablauf zu nehmen. Das Problem

"die Zwangsläufigkeit von Assoziationen auf den Leser zu übertragen".⁷ Die Assoziation und nicht der Handlungsablauf wird so zum Kompositionsprinzip. Reales und Vorgestelltes stehen gleichwertig

⁴ R. Musil *Der Mann ohne Eigenschaften*, GW I, S.16.

⁵ E. Canetti, *Alte vergebene Verehrung*, S.25.

⁶ M. Frisch, *Tagebuch 1966 - 1971*, S.87.

⁷ M. Frisch, *Ich schreibe für Leser*, GW V, S.330. "Mein Vorhaben, eine Person zu spiegeln, in ihren Fiktionen, bedeutet, daß der Roman, obschon voller Geschichten, keine Handlung hat. Er ist stationär. Wie heute viele Romane. (...) das Lesen eines Buches ist ein zeitlicher Ablauf. Das verführt, dem Buch selbst einen Ablauf zu geben, und zwar einen falschen, einen kalendarischen (...). Das Problem also war der Buch-Ablauf, der in diesem Fall (...) nicht ein Handlungsablauf sein kann. Wie laufen Fiktionen ab? Assoziativ". (Hervorhebung von R.Z.)

nebeneinander. Die Varianten von Lebenslaufen, die sich das Ich erfindet, sind alle gleich möglich, weil es sich alle vorstellen kann.

i Ein Roman, der die Zufälligkeit eines Lebenslaufs darstellen will, muß auf Linearität und Geschlossenheit verzichten. Er gleicht jenem Film, den Lila beschreibt:

"Da gibt es jetzt einen Film (...) der außerordentlich sein soll, stilistisch ganz außerordentlich (...) Ein Film, der überhaupt keine Story hat, (...) das einzige Ereignis ist sozusagen die Kamera selbst, es geschieht überhaupt nichts (...), nur die Bewegung der Kamera (...), die Zusammenhänge, die die Kamera herstellt.

Es handelt sich hier offensichtlich um eine "mise en abyme textuelle", d.h. eine Thematisierung des Kompositionsprinzips.⁹ Dieses erinnert an Flauberts "livre sur rien", welches allein durch seine Konstruktion zusammengehalten wird.¹⁰

Bereits am Anfang von *Mein Name sei Gantenbein* wird darauf aufmerksam gemacht, daß hier nicht die Linearität eines Lebens erzählt werden soll. Der Roman beginnt mit dem Ende: es wird der Tod eines Mannes beschrieben, dessen Identität weder das Ich noch der Leser kennen. Ganz ähnlich bleibt auch der "tote Held" im ersten Kapitel von Musils *Mann ohne Eigenschaften* anonym. So wenig wie Musils Erzähler sagt uns Frischs Ich je, wer nun der tote Mann ist. Der Roman erzählt uns nicht, wie es zu diesem Tod kam. Es geht hier nicht darum, eine Entwicklung darzustellen, es geht nicht um kausale Verknüpfungen, sondern es geht darum, Varianten möglichen Verhaltens darzustellen.

Das Schreiben in Varianten könnte leicht dazu führen, daß die einzelnen Geschichten unverbunden nebeneinander stehen. Frisch wirkt dem mittels Äquivalenz- und Kontrastrelationen entgegen, die manchmal auf der Oberfläche des Textes expliziert werden, manchmal aber vom Leser selbst erkannt werden müssen. Wenn die Kritik immer wieder von der Unverbundenheit der Varianten gesprochen hat¹¹, so zeigt sie, daß sie die Kompositionsprinzipien des Romans, denen ich mich im folgenden zuwenden will, nicht erkannt hat.

8 M. Frisch, *Mein Name sei Gantenbein*, S.181.

9 Zum Begriff s. L. Diellenbach, *Le Récit spéculaire*.

10 Zum "livre sur rien", s. auch unten S.163f.

11 S. z.B. H.L. Arnold: "es bietet sich eine Fülle des Episodischen, die, wenn man das Buch zuklappt, das Gefühl hinterfüllt, man habe nicht einen Roman gelesen, sondern teilweise abgeschlossene, teils fragmentarische Manuskriptblätter eines Autors, der sich über seinen Romanplan noch nicht schlüssig geworden ist." (*Möglichkeitemacht möglicher Existenzen*, S.299) Vgl. auch J. Manthey: "Das Buch zerfällt." (*Prosa des Bedenkens*, S.281)

Die Auflösung der kausal-logischen Abfolge der Geschichte

Am Anfang wird das Thema variiert, wie das Ich zur Rolle steht, die es sich selbst geschaffen hat, beziehungsweise die ihm die Gesellschaft zugeschrieben hat. Es gibt im Roman Figuren wie Gantenbein, Lila, Camilla Huber und der Botschafter, welche ihre Rolle bewußt spielen, während andere Figuren wie Enderlin, der Backermeister usw. eines Tages erschrecken über die Rolle, die sie unbewußt gespielt haben. Während die Figuren der ersten Gruppe glücklich leben, geraten die Figuren der zweiten Gruppe meistens in eine Krise, die sie für ihre Umgebung als verückt erscheinen läßt. Der Mann, der nackt durch die Stadt läuft und der durch sein Verhalten seine Umgebung irritiert, ist die erste Figur, die mit ihren Kleidern ihre Rolle abgelegt hat und deswegen von der Gesellschaft ins Irrenhaus gebracht wird. Der Milchmann Otto, der plötzlich alle Blumentöpfe in den Garten hinunterschmeißt, weil sein Ich sich verbraucht hat¹², kommt ebenfalls ins Irrenhaus. Mit dieser Geschichte kontrastiert jene vom Pechvogel, der "nicht ins Irrenhaus kam", weil es ihm nämlich im letzten Augenblick gelang, sein Ich zu retten: Als er das große Los gewonnen hat, verliert er die Brieftasche und bleibt so ein Pechvogel.¹³ Mit der Geschichte vom Piz Kesch, in der das Ich den Deutschen nicht umgebracht hat, wird ein zweites mit dem Rollenspiel zusammenhängendes Thema eingeführt, jenes von Wirklichkeit und Vorstellung. Das Ich, das hier spricht, sucht ein anderes Leben, dieses kann aber nur in der Vorstellung stattfinden:

"Ich kann es nicht mehr hören, daß ich das und das getan habe (...) Nur als unvergelbbare Zukunft, selbst wenn ich sie in die Vergangenheit verlege als Erfindung, als Hirngespinnst, langweilt mein Leben mich nicht."¹⁴

Diese Aussage ist so etwas wie der Ansatz für den darauf folgenden Text, der zwar die Thematisierung des Rollenspiels keineswegs aufgibt, nun aber vor allem auch Varianten von Lebensläufen entwirft. Mit der Einführung der Frau des Jemand, den das Ich in der Bar treffen soll, nehmen die Varianten ihren Lauf. Die Begegnung kann eine flüchtige sein, sie kann etwas länger dauern oder sie kann zu einem Liebesverhältnis führen. Die Variante, die das Liebesverhältnis vom Liebhaber aus darstellt, kontrastiert mit der Variante, wo das Liebesverhältnis von Gantenbein, dem Ehemann, aus dargestellt wird. Das Thema der Eifersucht, welches mit der Untreue der Frau zusammenhängt, wird variiert durch die Blindheit von Gantenbein, der die Untreue seiner Frau sieht, sie aber akzeptiert, weil er sonst seine Rolle aufgeben müßte. Ein kontrastierendes Verhalten ist jenes des Backermeisters, welcher seine Frau aus Eifer-

P M. Frisch, *Mein Name sei Gantenbein*, S.51.

¹³ M. Frisch, *Mein Name sei Gantenbein*, S.51.

¹⁴ M. Frisch, *Mein Name sei Gantenbein*, S.59

sucht umbringt¹⁵, oder des Mannes, der Camilla Huber ermordet, oder von Svoboda, der heftig reagiert, als Lila ihm gesteht, daß sie Enderlin liebt. Die Beispiele zeigen, daß das Thema variierend den ganzen Roman durchzieht und diese Episoden miteinander verbindet. Das Thema der Eifersucht verknüpft sich mit anderen Themen, vor allem mit jenem des Rollenspiels und der Diskussion um die Möglichkeiten, ein anderes Leben zu führen. So folgt zum Beispiel auf die Szene, wo Svoboda heftig auf die Tatsache reagiert, daß Lila einen Geliebten hat, eine Geschichte für Camilla Huber, in der erzählt wird, wie Philemon sich vorstellen kann, daß ein anderer Baucis umarmt. Philemon ist im Gegensatz zu den erwähnten Beispielen nicht eifersüchtig, "eher froh um die Tilgung seiner Person"¹⁶, ähnlich wie jener Mann, der im Flugzeug seine eigene Todesanzeige liest, was ihm die Möglichkeit gibt, ein neues Leben zu beginnen.¹⁷ Die Tilgung des Ichs ist die Voraussetzung für jenes Rollenspiel, wie es am Beispiel von Gantenbein vorgeführt wird, wo das Ich sich von den alten Verhaltensmustern befreit und sich ein neues Leben erfinden kann. Das zeigt sich auch daran, daß Gantenbein, sobald er seine Rolle aufgibt, in die alten Verhaltensmuster zurückfällt, weswegen er sich entschließt: "Ich bleibe Gantenbein."¹⁸

Nachdem das Ich seine Rolle als Gantenbein akzeptiert hat, variiert es die Rolle von Lila, was Frisch erlaubt, Szenen aus dem ersten Teil, wie die der ersten Begegnung des Ichs mit Lila, hier nochmals zu erzählen mit der Variante, daß Lila nun ein Kind hat.¹⁹ Die Erweiterung der Personenkonstellation um das Kind erlaubt es dann dem Ich wiederum, neue Rollen für Gantenbein zu entwerfen: z.B. Gantenbein als Vater. Diese Rolle dient zu einer weiteren Entfaltung des Eifersuchts-Themas, indem sich nämlich die Frage ergibt, wer wirklich der Vater des Kindes ist. Das Beispiel illustriert zugleich, daß das Rollenspiel mehr ist als ein Spiel, es führt zu einer neuen Moral: die Untreue der Frau ist, wenn beide Ehepartner dabei glücklich sind, kein Grund auseinanderzugehen. Der Entwurf der Rolle hat etwas Utopisches, indem neue Verhaltensweisen vorgeführt werden, die nicht in die immer gleiche, voraussehbare Katastrophe führen. Die Vorstellung vom scheinbar einsinnigen Lebenslauf wird aufgehoben.

Auch Hugo Loetscher glaubt nicht mehr an die Linearität eines Lebenslaufs. In seinen *Münchener Poetikvorlesungen* schreibt er zur Komposition des *Immunen*:

¹⁵ M Frisch, *Mein Name sei Gantenbein*, S.110ff.

¹⁶ M Frisch, *Mein Name sei Gantenbein*, S.234.

¹⁷ M. Frisch, *Mein Name sei Gantenbein*, S.248.

¹⁸ M Frisch, *Mein Name sei Gantenbein*, S.201.

¹⁹ M Frisch, *Mein Name sei Gantenbein*, S.263ff.

Die Auflösung der kausal-logischen Abfolge der Geschichte

"bitte es sich nicht angeboten, die Geschichten so anzuordnen, wie sie sich aus der Lebensgeschichte des Immunen ergeben? Das hätte ein Entwicklungsgeschehen, an deren Linearität der Autor nicht glauben konnte."²⁰

Auf den ersten Blick scheint der Roman *Der Immune* durchaus einen Lebenslauf zu erzählen. So beginnt er zwar nicht mit der Geburt aber doch mit der Darstellung des Säuglings im Stubenwagen und hört mit dem Verschwinden des Immunen aus der Welt des Romans auf. Doch schon das erste Kapitel, welches der Kindheit des Immunen gewidmet ist, zeigt, daß es hier nicht um die Darstellung einer Entwicklung und damit um ein chronologisch-kausales Kompositionsprinzip geht, sondern daß der Zusammenhang ein thematischer ist. Die Theatermetapher, welche gleich im ersten Satz mit den Worten "Das Theater konnte beginnen" eingeführt wird, bestimmt die Thematik und den Zusammenhang der ersten vier Abschnitte des Romans. Manchmal geht es wie bei der Rotkäppchen-Aufführung im Kindergarten oder bei der Besetzung des Pariser Odeon-Theaters um ein wirkliches Theater, manchmal wird der Ausdruck aber metaphorisch gebraucht, so wenn z.B. von den verschiedenen Rollen die Rede ist, welche der Immune in seinem Leben spielen könnte. Schon diese Idee des Rollenspiels zeigt, daß es hier nicht um die Darstellung einer Entwicklung gehen kann, denn diese besteht ja gerade darin, in die eine richtige Rolle hineinzuwachsen. Daß es hier nicht um die Darstellung der Entwicklung des Kindes zum jungen Mann im Sinne eines Entwicklungsromans geht, zeigt sich auch daran, daß der Säugling von Anfang an den Erwachsenen überlegen ist und ihr Auftreten dirigieren kann. Was hier dargestellt wird, sind Varianten eines Verhaltens, welches darin besteht, sich alle Möglichkeiten offen zu halten und sich zwar als Zuschauer zu verhalten, aber doch als engagierter Zuschauer.

Loetschers Kompositionsprinzip beruht auf den Prinzipien der Ähnlichkeit, des Kontrasts und der Variationen, welche R. Jakobson unter dem Überbegriff des metaphorischen Prinzips zusammenfaßt.²¹ Die Metapher als rhetorische Figur, welche auf dem Prinzip der Ähnlichkeit beruht, ist denn auch die Lieblingsfigur von Loetscher, mit der er Beziehungen zwischen den verschiedensten Erscheinungen herstellen kann. So wird z.B. dem Kapitel "Dorf der Vater" ein Kapitel "Das Dorf in der Stadt" entgegengestellt, in dem es um das "Dorf des Immunen"²², um das Zürcher Niederdorf geht. In den *Papieren des Immunen* vergleichen ein Portugiese und ein Schweizer ihre Sehnsucht, die Saudade, beziehungsweise das Heimweh (la maladie suisse):

²⁰ H. Loetscher, *Vom Erzählen erzählen*, S.83.

²¹ R. Jakobson hat dieses Prinzip in seinem berühmten Aufsatz *Die zwei Seiten der Sprache* beschrieben.

²² H. Loetscher, *Der Immune*, S.68ff.

•Ais die beiden ihre Sehnsuchtskrankheit verglichen hatten, klopfte der Mestre dem jungen schweizer auf die Schulter und emannte ihn zu einem Süßwasser-Portugiesen. •

Mit dieser Metapher wird der Schweizer zu einer Variante eines Portugiesen, seine Einmaligkeit wird dadurch zugleich relativiert. Diese Relativierung zeigt sich noch deutlicher in jener Episode, wo der Altphilologe Lukas mit dem Amerikaner Joe zusammentrifft. Während Lukas nur über eine, die europäische Antike verfügt, verfügt Joe über drei Antiken, über die amerikanische, die asiatische und die europäische. Diese Multiplizierung von Elementen und Erscheinungen ist typisch für Loetschers Welt-darstellung, die keine Hierarchie mehr kennt: der Europazentrismus wird immer wieder in Frage gestellt durch die Konfrontation des Eigenen mit dem Fremden, wobei manchmal die Ähnlichkeit, manchmal auf der Grundlage der Ähnlichkeit die Verschiedenheit stärker hervortritt.

Die Vielfalt der Welt wird häufig mit Hilfe von Listen dargestellt, welche wie die Metapher den paradigmatischen Aspekt der Sprache repräsentieren, denn sie zählen unter irgendeinem Aspekt Ähnliches auf. Listen²³ haben grundsätzlich keine zum vornherein festgelegte Ordnung und sie sind grundsätzlich offen. Sowohl im *Immunen* wie in den *Papieren des Immunen* gibt es je eine Register-Arie, die erste hat Frauen, die zweite Städte zum Gegenstand. Sehr häufig gibt es aber auch Listen innerhalb einzelner Kapitel, so bereits im vierten Abschnitt des *Immunen*, wo es um "Das Angebot der Rollen" geht. Der Immune könnte als "der junge hoffnungsvolle Mann" auftreten, "als Kerl oder Typ", wie ein Held des Westernfilms oder als Romeo. Wenn diese Art Helden aus Literatur und Trivalliteratur stammen, so gibt es jene "ganz anderen Helden", welche aus dem Wirtschaftsleben stammen: der Manager, jener, der nicht zu arbeiten braucht, der politische Redner. Über die Metapher des Helden wird nicht nur die Literatur mit der Realität verknüpft, sondern zugleich auch der moderne Held ironisch relativiert, denn auch er lebt von den Clichés wie der Westernheld.

In den *Papieren des Immunen* wird die Schiffsbesatzung aufgezählt und so eine ganze Welt ausgefaltet:

"Zur Besatzung gehören nicht bloß Mestre und Contermestre und nicht nur Hauptleute, sondern auch ein Kapitän und ein Admiral (...) Auf dem Schiff müssen auch die Lanzenträger und Armbrustschützen, und die Soldaten, die vor einem Speer Angst haben (...) Die, die als Soldaten ausziehen (...), und die, welche Pisanzer, und die, welche Piraten werden, und der, der als Korsar beginnt und später in einen Orden eintritt. Auch der steht auf Posten, dem als stärkste Erinnerung bleiben wird, daß Pelikane wie Esel schreien (...) Und wie

²³ H. Loetscher, *Papiere des Immunen*, S.216.

²⁴ Zum poetologischen Problem der Listen. Ph. Hamon, *Analyse du descriptif*, S.140ff.

Die Auflösung der kausal-logischen Abfolge der Geschichte

und wo sollen aile die Platz finden, die Stiidte nieder!>Ifnnen und neue Stiidte gründen und Stiidte suchen, die aus purem Gold sind.

Die Liste wird noch über eineinhalb Seiten fortgeführt, um alle jene aufzuzahlen, die ausführen, um die Eingeborenen zu hetzen, um Sklaven einzufangen, um die Eingeborenen zu bekehren usw. So entfaltet sich die historische Welt der Eroberung Amerikas unter Loetschers Blick in den unzähligen Details einer Liste.

Der extremste Fall einer Lliste ist das alphabetisch angeordnete Wörterbuch, für das die modernen Autoren eine besondere Vorliebe haben. So ordnet z.B. Butor in *Mobile*, in seiner Beschreibung Amerikas die Städte in alphabetischer Reihenfolge an. J. Roudaut bemerkt dazu:

"L'ouvrage se présente comme une des ces grandes bibles ^{emes} que sont les catalogues des magasins, les bottins ou les dictionnaires."

Ganz iihnlich sieht es der Immune, der das Wörterbuch "ein Buch der Bücher" nennt, der "seitenlang ein Wort nach dem andern" aus dem Wörterbuch vor sich hinliest, so daß es sich "wie eine Lltanei" anhört.

"Sein Vor-sich-hinlesen ^{###} eine Beschwörung ail dessen, was es gab und was es batte geben können.2

Das Wörterbuch ist Ausdruck jener Konzeption der Welt, die keine Hierarchie mehr kennt. Da6 die Llinearitat des Textes der Vielfalt der Welt nicht beikommt, zeigt sich im Versuch des Immunen, gewisse Erscheinungen auf transparenten Kartenblättern darzustellen. So zeichnet er zum Beispiel auf, welche Wege die Pflanzen und Baume zurückgelegt haben, es gibt Blätter, welche Schiffsuntergänge, Flugzeugabstürze, Handelsrouten, Eisenbahnlinien, Schmuggelwege usw. verzeichnen. Wenn man die Blätter aufeinanderlegt, treffen sich "die Routen der Kreuzzüge mit der der Pipelines(...)" und die Wege der Völkerwanderung mit den Waffenstillstandslinien und diese wiederum mit den Leitlinien 4er Vögel und sie alle mit jenen Grenzabschnitten, wo der illegale Übergang leichter" ist.²⁸ Da6 das Ich, welches die Kartenblätter des Immunen findet, die Reihenfolge der Karten nicht feststellen kann, ist ein weiterer Beleg dafür, daß in Loetschers Welt alles mit allem zusammenhangt und daß es keine Hierarchie mehr gibt. Loetschers häufige satirische Darstellungsweise, sein Fabulieren, verdeckt leicht die

25 H. Loetscher, *Papiere des Immunen*, S.212.

26 J. Roudaut, *Description [Mobile]*, S.246.

27 H. Loetscher, *Papiere des Immunen*, S.190.

28 H. Loetscher, *Papiere des Immunen*, S.195f.

Gemeinsamkeit seiner Welt Darstellung mit derjenigen des Nouveau Romans, wie sie z.B. M. Butor in *Degrés* verwirklicht. F. Wolfzettel schreibt zur zentralen Geographiestunde:

"die Inhalte der Geographiestunden <dienen> dazu, die Enge eines zentrierten und damit auch notwendig einseitigen, dualistischen Weltbildes zu öffnen und die &dumspannenden Relaispunkte in den Raster des Romans einzugliedern."

In Loetschers .e in Butors Welt gibt es keine Präferenzen, keine "privilegierten Orte und Perspektiven".³⁰

Auf eine andere Weise setzt sich O.F. Walter mit der Vielfalt der modernen Welt und der fehlenden Hierarchie in seinem Montageroman *Erste Unruhen* und *Die Verwirrung* auseinander, die man wie Butors *Degrés* als Kollektivroman bezeichnen könnte.³¹ Linearität und Kausalität sind auch für Walter keine gültigen Kompositionsprinzipien mehr. Im Roman *Erste Unruhen* werden Kausalerklärungen diskutiert und ausdrücklich abgelehnt. Der Satz, welcher dem ersten Abschnitt voransteht: "Und wenn hier Neuwahlen ausgeschrieben werden so fallen Späne", suggeriert, daß die beschriebenen Unruhen mit den Wahlen zusammenhängen, wie das früher durchaus üblich war. Im Laufe der Lektüre wird aber für den Leser immer deutlicher, daß die Gewaltverbrechen, die Streitigkeiten zwischen Jugendlichen und Fremdarbeitern und die geheimen Ängste der Fabrikarbeiter und Blockbewohner nicht auf die Wahlen zurückgeführt werden können. Als am Wahltag offene Kämpfe ausbrechen, weiß niemand so recht, wie es dazu gekommen ist:

"Jedenfalls: wenig sgt er war au/ einmal eine Keilerei im Gang, hier vor der Waadtliinder Halle."

Dann wird Barbara Frankenstein, die einzige Figur, die einen Namen trägt³³, erschossen. Wiederum ist der Hergang unklar: "So ist's passiert, genau so, und es war jedenfalls für uns ganz einfach unmöglich, nachher

²⁹ F. Wolfzettel *Der ggnoseologische 'Kollektivroman'*, S.234.

³⁰ Vgl. F. Wolfzettel über Butors *Degrés*: "Es geht um die Inbeziehung des Unbekannten oder Vergessenen in den Bereich des Wissens, um die Überwindung eines zerspalterischen Dualismus, der sich in privilegierten Orten und Perspektiven ausdrückt; es geht darum, (...) in der geistigen Landschaft die Fülle der Bewußtseinsinhalte ohne Beeinträchtigung und Vermachliissigung miteinander zu verbinden und den authentischen Wert des Verschiedenen deutlich zu machen." (F. Wolfzettel, *Michel Butor*, S.169)

³¹ Zum Zusammenhang von Kollektivroman und Verschwinden des Helden s. oben S.131ff.

³² O.F. Walter, *Erste Unruhen*, S.198. (Hervorhebung von R.Z.)

³³ S. dazu oben S.131f.

Die Auflösung der kausal-logischen Abfolge der Geschichte

zu sein. wer genau oder auch nur von woher genau jemand geschossen hat." In der Folge kommt es zu weiteren Kämpfen, die Liden der sogenannten Flicker werden angezündet. Die Unruhen breiten sich fast automatisch aus: "Von da aus soll's wie an der Zündschnur weitergegangen sein."³⁵ Der Kommentar, den das Fernsehen zu den Unruhen gibt, unterstreicht ebenfalls die Tatsache, daß die Unruhen weder auf eine einzelne Ursache noch auf Absichten Einzelner zurückzuführen sind:

"Noch sind die Ursachen für die Brutalität, mit der ein anscheinend lange unterdrückter Konflikt zwischen der deutschsprachigen Mehrheit und der romanischsprachigen Minderheit der Stadt zum Ausbruch kam und ausgetragen wurde, nicht geklärt. Die Katastrophe ist umso unbegreiflicher, als sie ausgerechnet während des Wochenende ausbrach, an dem die traditionellen Wahlen (...) durchgeführt wurden.

Daß der Zusammenhang mit den Wahlen ein oberflächlicher ist, zeigt sich daran, daß die Unruhen auch auf andere Städte über üen. Die Unruhen sind Ausdruck eines allgemeinen Unbehagens, der Unfreiheit des Einzelnen:

"Manchmal haben wir das Gefühl, wir sind abhängig von irgend etwas. Vor ein paar Jahren war das noch anders. (...) Aber jetzt, manchmal, irgendwie dieses merkwürdige neue Ge so eine Art Marionettengefühl, und wenn wir ebrlich sein wollen Angst,³

Dieses Gefühl wird im Roman durch eine Serie von Beispielen, welche die Abhängigkeit des Menschen von Einrichtungen, die sich seinem Einfluß entziehen, zum Gegenstand haben, veranschaulicht. So wird z.B. die Uniformierung des Menschen durch die Blockbewohner repräsentiert, welche alle "in den gleichen 4,30 x 3,50-Wohnzimmern" leben³⁶, und welche bestrebt sind, nicht anders zu sein, nicht aufzufallen³⁷. Die Abhängigkeit des Menschen von der Maschine wird durch Texte repräsentiert, welche die Arbeit am Fließband, an der Stanzmaschine und an der Justiermaschine beschreiben.⁴⁰ An diesen Stellen ist davon die Rede, daß man nicht nachdenken dürfe, denn nachdenken könnte Wut emporkommen lassen: "Sollen wir etwa nachzudenken beginnen und plötzlich

³⁴ O.F. Walter, *Erste Unruhen*, S.198.

³⁵ O.F. Walter, *Erste Unruhen*, S.199; vgl. auch die Stelle S.147: "Jetzt ist es passiert. Ausschreitungen."

³⁶ O.F. Walter, *Erste Unruhen*, S.200. (Hervorhebung von R.Z.)

³⁷ O.F. Walter, *Erste Unruhen*, S.105f.

³⁸ O.F. Walter, *Erste Unruhen*, S.46f; vgl. auch S.156f.

³⁹ O.F. Walter, *Erste Unruhen*, S.42.

⁴⁰ O.F. Walter, *Erste Unruhen*, S.67, 95, 171.

hangt's uns aus und wir schlagen drein?'⁴¹ Die Stellen über den Computer entfalten eine andere Variante dieser Beherrschung des Menschen durch die Maschine⁴², die dazu führt, daß der Mensch zur Nummer wird.⁴³ Jammers selbst wird als "eine gigantische, computergesteuerte Maschine" gesehen.⁴⁴ In diesen Texten erscheint der Mensch als manipuliert von Maschinen, Verwaltung, politischen Parteien.

Diese anonymen Mächte werden im Roman kontrastiert mit den Kräften, die in der Vergangenheit die Menschen bedrohten. So gab es z.B. einmal einen Bären, der in der Gegend sein Unwesen trieb, bei einem Angriff von Herzog Leopold auf die Solothurer wurde eine provisorische Brücke weggerissen, Hochwasser herrschte auch am 13. Heumonat 1813 in Jammers, und es kamen viele um.⁴⁵ Der Unterschied zur Gegenwart besteht darin, daß die Unfälle und Verbrechen nicht anonym geschahen, sondern daß man wußte, woher sie kamen, wer beziehungsweise was sie verursachte und so auch etwas dagegen tun konnte. Immer wieder gab es mutige Männer wie z.B. Hans Roth oder Niklaus Wengi, welche die Stadt vor dem Feind retteten. In der von anonymen Mächten beherrschten Gegenwart ist dies nicht mehr möglich, was Walter an der Figur von Barbara Frankenstein demonstriert, deren individuelle Aktion am Ende nichts retten kann. Mit den Heldentaten historischer Persönlichkeiten kontrastieren auch die Zitate aus einer Broschüre des schweizerischen Unteroffiziersverbands, welche Anweisungen zum Guerillakrieg enthalten.

Der Anonymität und Undurchschaubarkeit der das Verhalten der Menschen bestimmenden Mechanismen entspricht die Form von Walters Roman. Im Unterschied zu einem Autor wie Brecht, der die Mechanismen der Macht durch die Art seiner Darstellung aufdeckt, zeigt Walter durch die Collage der verschiedenen Textsorten, wie diffus die Ursachen für die Vorgänge sind. So wie diese Texte nicht mehr einem Autor, sondern verschiedenen, anonymen Autoren zuzuschreiben sind, so gibt es auch nicht mehr eine Macht, die alles beherrscht, bzw. eine Ursache, die alles erklärt. Was Walter wiedergibt, ist das kollektive Bewußtsein, welches aus einem unentwirrbaren Geflecht von Wahren, Erfundenem, Erlebtem und Getraumten besteht. Gleich am Anfang des Romans heißt es:

"Zusammen wissen wir eine ganze Menge. (...) einmal alles zusammenge-
nommen, erfunden, gesehen, gelesen, geschrieben, gehört und noch, vermutet,

⁴¹ O.F. Walter, *Erste Unruhen*, S.172.

⁴² O.F. Walter, *Erste Unruhen*, z.B. S.65, 181.

⁴³ O.F. Walter, *Erste Unruhen*, S.58. Vgl. auch die Statistik, S.60f.

⁴⁴ O.F. Walter, *Erste Unruhen*, S.12.

⁴⁵ O.F. Walter, *Erste Unruhen*, S.39, S.27f.

Die Auflösung der kausal-logischen Abfolge der Geschichte

getratscht, gelogen, geträumt in allen diesen Llings- und Quer- und Seitenstraßen (...) das läppert sich...⁴⁶

Dieses Wissen wird in der Folge im Nebeneinander von Reklame, Wahlpropaganda, Unglücksmeldungen, Gesetzestexten, wissenschaftlichen und historischen Texten, Sagen, Reflexionen, inneren Monologen und Wirtschaftsgesprächen ausgefaltet. Diese Darstellung ist vom Gegenstand her offen. Walter muß, um der Willkür auf der Ebene der Gestaltung entgegenzuwirken, die einzelnen Texte miteinander verknüpfen.⁴⁷ Die meisten Texte haben an mehr als einem Thema teil. So sind z.B. die Agenturmeldungen dadurch miteinander verbunden, daß sie über Gewalt in verschiedenster Form berichten: Gewaltverbrechen, Meutereien im Gefängnis, Schlagereien, Einbrüche, Festnahmen und Verurteilungen von Verbrechern. Diese Gewalttaten provozieren bei den Einwohnern Unbehagen und Ängste, welche wiederum in andern Texten ausgedrückt werden. Die Zeitungsmeldungen treten in Kontrast zu jenen Texten, die ein positives Bild von Jammern zeichnen, wie es vor allem in den Prospekten des Verkehrsvereins, aber auch in Äußerungen der Einwohner zum Ausdruck kommt. In den Texten des Verkehrsvereins wird zugleich das Thema „Geschichte“ angesprochen, indem geschichtliche Daten von Jammern oder historische Gebäude erwähnt werden. Das Thema „Geschichte“ tritt auch in den Erzählungen von historischen Gestalten, in den Sagen und in den Zitaten aus der Genesis auf, aber auch in bezug auf die Uhrenfabrik Alphag, die immer wieder unter dem Titel „einst und jetzt“ erscheint. Damit wird ein weiteres Thema eingeführt, das des technischen Fortschritts, welches auch in den Texten über die Computer und teilweise in jenen über Jammern eine Rolle spielt. Die Sagen ihrerseits partizipieren auch am Themenkreis der Ängste, so z.B. jene vom wilden Bar, der das ganze Gau in Angst versetzte⁴⁸. Die Ängste drücken sich aber auch in den Alptraumen aus wie in jenem, wo aus der Aare steigende, Bourbaki-Pferde sich mit IBM und Reklamesprüchen verbinden.⁴⁹

Jedes Textfragment tritt so in mannigfache Beziehung zu anderen Textfragmenten, sei es, weil es eine Geschichte, wie die der Erschaffung der Welt oder der Uhrenfabrik Alphag, weiterführt, sei es, weil es denselben Themenkreis variiert, wie z.B. das Thema Angst, welches als Angst vor den nicht aufzuklarenden Gewaltverbrechen, vor etwas Irrationalem, als Angst vor der Maschine, an der man sich verletzen könnte, als Angst

⁴⁶ O.F. Walter, *Erste Unruhen*, S.9.

⁴⁷ Zu diesem Problem s. S.145, Anm.7.

⁴⁸ O.F. Walter, *Erste Unruhen*, S.39.

⁴⁹ O.F. Walter, *Erste Unruhen*, S.39.

vor Verlust des Arbeitsplatzes auftreten kann. Nicht zufällig treten im Roman an zentralen Stellen Vergleiche mit den aus einzelnen Schrottstücken zusammengesetzten Plastiken von Tinguely und Luginbühl auf. Der Schrott bestünde im Fall des Romans aus all jenen Fetzen von Geschichte und Vorstellungen, welche das Handeln bestimmen. In die gleiche Richtung geht der Vergleich mit der Musik von John Cage, der darauf hinweist, daß es der Leser ist, der den Text aus den einzelnen Fragmenten zusammensetzt. Schließlich wird der Roman ein "gigantomanes- oder -manisches Mobile" genannt, welches aus "Jetzt und Ablauf und Klischees und Fetzen von romantischer Geschichte im gemeinsamen Gedächtnis der Bewohner von Jammers" besteht.⁵⁰ Das Mobile beruht auf dem gleichen Kunstprinzip wie die Musik von John Cage oder die Plastiken von Tinguely, d.h. es besteht keine zum vornherein gegebene Anordnung, so daß der Rezipient bei der Konstituierung des Kunstwerks eine wichtige Rolle spielt: ohne ihn besteht es nur aus unzusammenhängenden Teilen. Das Motto des Buches, welches Walter von Jean Tinguely übernommen hat, lautet denn auch:

"Das Wichtigste bei meinen Dingen ist die Partizipation des Betrachters, der sie erst in Bewegung versetzt."

Der Begriff des Mobiles wird auch von Michel Butor in seiner Beschreibung Amerikas verwendet: *Mobile, Etudes pour une représentation des Etats-Unis*. Wie Walter geht es Butor darum, die kollektiven Vorstellungen über Amerika darzustellen,⁵¹ dazu verwendet er die verschiedensten Textsorten und Zitate. In analoger Weise spricht Hugo Loetscher von "einer disponiblen Komposition", die es erlaubt, die Geschichten immer wieder neu zusammenzustellen.⁵² Sowohl Loetscher wie Walter und Butor stellen auf diese Weise eine höchst komplexe Welt dar, in der nicht das Individuum, sondern das Kollektiv im Mittelpunkt steht.

Ein besonderes Problem bildet beim Verzicht auf eine Geschichte der *Schluf*, der nun nicht mehr wie im realistischen Roman logisch aus der Handlung und dem Charakter des Helden hervorgeht. Das Erzählen von Varianten eines Lebens wie in Frischs *Gartenbein* oder Loetschers *Immunem* kann im Prinzip unendlich fortgeführt werden.⁵³ Es ist von dieser Romankonzeption her gesehen kein Zufall, daß große moderne Romane wie diejenigen von Kafka oder Musils *Mann ohne Eigenschaften*

⁵⁰ O.F. Walter, *Erste Unruhen*, S.134. Zum "Kunstwerk in Bewegung" vgl. U. Eco, *Das offene Kunstwerk*, S.42ff.

⁵¹ J. Roudaut schreibt: "Mobile est une expression de la mémoire anonyme mais ordonnée et révélée à elle-même." (Michel Butor, S.59)

⁵² H. Loetscher, *Vom Erzählen erzählen*, S.83.

⁵³ S. dazu D. Sherzer, *Serial Construction*, besonders S.89.

Die Auflösung der kausal-logischen Abfolge der Geschichte

Fragment geblieben sind. Die Offenheit des Kunstwerks manifestiert sich auch in dieser Beziehung. Schon in seinem frühen Roman *Le Fiston* läßt Pinget seinen fiktiven Autor sagen:

"Je veux tout de suite conclure par une vue d'ensemble, une espèce de tour d'horizon, qui bouche toutes les sorties, c'est normal, ce serait le rôle d'horizon. Mais c'est faux. Rien n'est jamais conclu dans *la vie*, même pas dans une comme la nôtre.(...) Il n'y a pas d'horizon nulle part.

Schon Döblin sah die "Unbegrenztheit" als "allgemeines Merkmal des epischen Kunstwerks". Dem Epiker sei zwar die Buchform gegeben, "aber ein Buch ist zwar ein Anfang, aber nie ein Ende". Er meint, daß die unbegrenzte Form bereits ein Merkmal der früheren Epen gewesen sei:

"Ein Mann hörte heute auf zu erzählen, und morgen erzählte er weiter, die Leute wollen etwas Neues hören, aber da man nicht viel Stoffe hat und das Interesse wächst, wenn man an Altes anknüpft, so *geht* man Serienarbeit, Arbeit am laufenden Band, Fortsetzungen ohne Ende.

Der Epiker könne einen Menschen sterben lassen, "aber morgen kann er wieder aufstehen". Gerade das macht ja nicht nur Robbe-Grillet in *La Maison de rendez-vous*, sondern auch Frisch im *Gantenbein*. Das Ende des erzählenden Textes ist so immer mehr oder weniger willkürlich und kann nur durch den Entscheid des Autors herbeigeführt werden,⁵⁴ wie es z.B. in den *Papieren des Immunen* der Fall ist, wo das Ich beschließt, den Immunen umzubringen, um der Sache ein Ende zu machen. Andererseits bleiben vom Immunen Papiere zurück, auch jene über Tiere, die ein weiteres Werk zeitigen, nämlich *Die Fliege* und *die Suppe*, so daß selbst die *Papiere des Immunen* nicht endgültig abgeschlossen sind.

In *Mein Name sei Gantenbein* spielt M. Frisch mit der traditionellen Lösung, welche darin besteht, die Figur sterben zu lassen. So gleich am Anfang, wo der Tod des unbekannten Mannes am Steuer erzählt wird, der die Erwartung weckt, man würde irgendwann erfahren, wer es sei. So in jenen Szenen, wo das Ich beschließt Enderlin aufzugeben, weil es ihn nicht mehr interessiert, so wenn Enderlin glaubt, er habe nur noch ein Jahr zu leben, so endlich in der letzten Geschichte für Camilla Huber, wo ein Sarg die Limmat hinunterschwimmt und sich verklemmt, so daß man

⁵⁴ R. Pinget, *Le Fiston*, S.227.

⁵⁵ A. Döblin, *Der Bau des epischen Werks*, S.124. Zur Tendenz von Romanwerken nach einer Fortsetzung s. G. Genette, *Palimpsestes*, S.195ff.

⁵⁶ Vg. J. Roudaut, *Répétition et modification*, S.323.

einmal mehr erwartet, der Tod bilde den Abschl.13 des Romans.⁵⁷ Auch das Ende der Gantenbeinrolle, die in dem Augenblick funktionslos wird, wo Lila nicht mehr lügt⁵⁸, führt noch nicht das Ende des Romans herbei. Dieser läuft vielmehr über diese Ereigniskette hinaus fort, indem er in verschiedenen Texten die Themen und die Kompositionsweise des Romans wieder aufnimmt. Es gibt zunächst ein Verhör, bei dem es nochmals um die Frage geht, was Wirklichkeit und was Erfindung ist. Die schon erwähnte letzte Geschichte für Camilla Huber vom Sarg auf der Limmat nimmt das Thema wieder auf, daß es selbst einem Toten nicht gelingt, ohne Geschichte spurlos zu verschwinden. Der letzte Text umspielt auf eigenartige Weise das Thema des Todes, indem beschrieben wird, wie man "aus den finstem und gar nicht kühlen Grabem wieder ans Licht kommt", ins Leben. Es folgt dann eine Schlußzene, die reine Gegenwart ist, wo die Zeit aufgehoben zu sein scheint und wo jedes Geschichtenerzählen, welches an die Zeit gebunden ist, zu Ende ist.

Auf witzige Weise führt M. Zschokke in seinem *Max* vor, daß es für eine Figur, welche keinen Charakter hat, und der es in ihrer Gewöhnlichkeit nicht gelingt, eine Geschichte zu haben, auch keinen Schlu.13 geben kann. So gibt es in diesem Roman nicht weniger als acht "letzte Kapitel", in denen Varianten eines möglichen Schlusses durchgespielt werden: Max ist einfach verschwunden. Max wird von einem Theateragenten nach Indien vermittelt, er wird von einem Auto überfahren, vom Vesuv zugeschüttet, Max soll ein schweres Auto nach Agasul überführen, aber Agasul liegt bei Zürich und reicht so nicht für ein letztes Kapitel. Schließlich bringt der Autor ihn einfach um. Doch das ist noch nicht sein letztes Wort, es gibt noch ein Post Skriptum, was nochmals unterstreicht, daß der Text eigentlich zu keinem Ende finden kann.

Auch O.F. Walter liebt es, das Ende seiner Romane dadurch aufzuheben, daß er ihnen-zwer-samfsse gibt. So gioT"ès in ëler *Verwildernmg* ein "unwahrscheinliches" und ein "wahrscheinliëlles-Ende der Geschichte". In den *Sêh* "lâfsvæidlem wifüoêr-Schlû:BîmKmiJunlëli Vëzaii 11 "Sô konnte, so müßte es gewesen sein."⁵⁹ Ebenso werden in *Zeit des Fasans* zum Ende nur noch "Vermutungen" gegeben.⁶⁰ Bezeichnenderweise reflektiert Wander in den *Schlafwandler* darüber, wie der Schlu.13 seines Romans *Ein Wort von Flaubert* zu gestalten sei:

⁵⁷ Daß der Tod kein Ereignis mehr ist, um einen Roman abzuschließen, zeigt sich auch in Robbe-Grillet's *La Maison de rendez-vous*, wo Manneret mitten im Roman ennordet wird, danach aber weiter lebt. Vgl. zwn Tod des Helden oben S.131ff.

⁵⁸ M. Frisch, *Mein Name sei Gantenbein*, S.311.

⁵⁹ O.F. Walter, *Das Staunen der Schlafwandler*, S.239.

⁶⁰ O.F. Walter, *Zeit des Fasans*: "Wohl eher eine Vennutung. Wer (...) könnte behaupten, so und nicht anders sei es gewesen? / Eine Vennutung" (S.603). "Eine Vennutung mehr nicht" (S.608).

Theoretische Äußerungen

"Er batte Mühe mit dem Schluß: Er suchte nach einem Motiv, genauer wohl: nach einer abschließenden und dennoch offenen Konstellation."⁶¹

In seinem Roman *Der schnurgerade Kanal* thematisiert G. Meier diese Eigenheit des modernen Romans, zu keinem Ende zu kommen:

"Ich möchte es aber mit jenen herrlichen Jugendstilhäusern halten, welche vor lauter Dächern, Dachhautbauten Mühe haben, zu einem Ende zu kommen nach oben hin, um dann zu guter Letzt in einem Gußeisengeliänder zu enden, das eine Plattform umzaunt, wo gelegentlich Windeln hängen. Oder: Ich möchte es halten wie jene Musikstücke, bei denen man zum Schluß hin denkt: Das ist der Schluß! Dann kommt noch ein Schluß, dann noch einer und zum Schluß dann der - Schluß."⁶²

Meier selbst bat dieses Prinzip in seiner Roman-Tetralogie um Baur und Bindschädler befolgt, indem er nach dem Tod von Baur, der die Trilogie abzuschließen schien, noch einen vierten Band erscheinen ließ, der eine Fortsetzung und Variation der früheren ist.

VII.2 Der Text als Teppich

VII.21. Theoretische Äußerungen

Wenn vom nicht-kausalen Erzählen die Rede ist, treten immer wieder räumliche Metaphern bzw. solche aus dem Textbereich auf. So z.B. in einer Antwort Musils an einen Briefpartner, der festgestellt hat, daß der Autor im ersten Band des *Mann ohne Eigenschaften* "auf die Dimension der Zeit, des Ablaufs, der zeitlichen (u <nd> wie ich gleich beifügen will: damit auch der kausalen) Entwicklung" verzichtete. "Das Vorher und Nachher ist nicht zwingend, der Fortschritt nur intellektuell und räumlich." Musil kopiert dann für seinen Briefpartner frühere Notizen:

"So erzählen, wie sich die Probleme in Ulrich gradweise bilden: vor und zurück (...) es hatte einen neuen Erzählungsstil gegeben, worin das äußerlich Kausale zu Gunsten phänomenaler und motivischer Zusammenhänge ganz aufgelöst worden wäre."⁶³

⁶¹ O.F. Walter, *Das Staunen der Schlafwandler*, S.228.

⁶² G. Meier, *Der schnurgerade Kanal*, S.161f.

⁶³ Robert Musil an G. (Bernard Guillemin?, 26.1.1931) in *Briefe*, Bd.1, S.496. Vgl. die Tagebuchnotiz: "Der übliche Ablauf langs der Zeitreihe ist eigentlich ein Zwang. So erzählen, wie die Probleme sich in Ach. gradweise bilden" (*Tagebuch*, Bd.1, S.583). Schon im Zusammenhang mit den Vereinigungen hat Musil notiert: "Der eigentliche Weg ist nicht: aus a folgt b, sondern a und b nebeneinandergerückt, sind inkompatibel

An die Stelle der Linie, des Fadens der Erzählung tritt die Fläche, wie Ulrich feststellt, als er über den Zusammenhang von erzählerischer Ordnung und Leben nachdenkt:

"Und Ulrich bemerkte nun, daß ihm dieses primitiv Epische abhandeln gekommen sei, woran das private Leben noch festhielt, obgleich öffentlich alles schon unerzählerisch geworden ist und nicht einem 'Faden' mehr folgt, sondern sich in einer unendlich verwobenen Fläche ausbreitet.

Das Bild vom Erzählen als einer Fläche tritt auch bei anderen Autoren auf. So schreibt Butor ganz ähnlich wie Musil:

"Die Erzählung ist keine Linie mehr, sondern eine Fläche, auf der wir eine bestimmte von Linien, Punkten oder bemerkenswerten Gruppierungen isolieren.

Im Zusammenhang mit *Mobile* spricht Butor von einem Quilt: "Ce 'Mobile' est composé un peu comme un 'quilt'."⁶⁶ Roudaut weist darauf hin, daß der Autor dem Leser die einzelnen Stücke präsentiert, daß es jedoch an ihm ist "de composer ce quilt comme le ferait notre mémoire organisant, de fragments appris, de perceptions limitées, une image de la réalité qui, quelque apparence d'objectivité qu'elle revête (...) n'est qu'une broderie personnelle. Il est donc normal que le quilt évolue au cours de la rédaction même du livre."⁶⁷ Proust vergleicht sein Werk nicht nur mit einer Kathedrale, sondern ebenso mit einem Kleid:

"Je bâtirais mon livre, je n'ose pas dire ambitieusement comme une cathédrale, mais tout simplement comme une robe."⁶⁸

In Handkes *Lehre der Sainte-Victoire* taucht ein ähnliches Bild auf. Die Freundin D. des Ich-Erzählers will den "Mantel der Mantel" schaffen, scheitert "aber zuletzt an dem 'Problem der Verknüpfung'"⁶⁹, welches der Schriftsteller auch kennt. Sie erklärt dem Schriftsteller, wie sie einzelne Stücke genäht habe, wie sie den Zusammenhang verloren habe und wie

und dennoch einander ähnlich." (Abgedruckt bei K. Corino, *Robert Musils Vereinigungen*, S.385)

⁶⁴ R. Musil, *Der Mann ohne Eigenschaften*, GW I, S.650. Vgl. auch oben S.144.

⁶⁵ M. Butor, *Untersuchungen zur Technik des Romans*, S.154.

⁶⁶ M. Butor, *Mobile*, S.29. Vgl. zu dieser Stelle: L. Diillenbach, *Le Récit spéculaire*, S.123ff.

⁶⁷ J. Roudaut, *Butor ou le livre futur*, S.40; siehe auch J. Roudaut, *Description*, S.247.

⁶⁸ M. Proust, *A la Recherche du temps perdu*, III, S.1033.

⁶⁹ P. Handke, *Lehre der Sainte-Victoire*, S.104; vgl. zu diesen Stellen auch jene in Proust, *A la Recherche du temps perdu*, III, S.1033, wo der Erzähler seine Arbeit mit der Flickarbeit von Françoise vergleicht.

"jede bereits benutzte Form für die Weiterarbeit im Gedächtnis bleiben" muß.⁷⁰ D. betont zugleich, daß diese Arbeit des Zusammensetzens eine eigene innere Notwendigkeit hat, denn es gibt in jedem Fall nur eine richtige Farbe, "und die Form bestimmt die Masse der Farbe".⁷¹

In G. Meiers *Toteninsel* findet sich ebenfalls der Vergleich von Dichtung mit Textilien. Baur sagt, er habe ein Leben lang schreiben wollen, und zwar einen Roman, der einem Teppich vergleichbar ist, "einem handgewebenen, bei dessen Herstellung besonders auf die Farben, Motive achtgegeben wird, die sich wiederholen, abgewandelt natürlich, eben handwerklich gefertigt, beinahe mit einer gewissen Schwerfälligkeit behaftet".⁷² Im Ausdruck "handwerklich gefertigt" ist jene kleine Abweichung enthalten, die kennzeichnend ist für diese Art der Komposition, denn Symmetrie und Variation sollen nichts Mechanisches haben. So heißt es auch an einer Stelle in Butors *Mobile*, wo von der Fabrikation eines Quilt die Rede ist:

"celle qui composait autrefois un quilt détruisait? parfois délibérément la symétrie de son dessin, détournant ainsi le malheur."

Allen diesen Vergleichen ist gemeinsam, daß sie auf ein abstraktes Kompositionsprinzip zielen, wo es auf das Nebeneinander verschiedener Farben und Formen ankommt, auf Wiederholung und Variation, während der traditionelle Roman den Akzent auf das zeitliche Nacheinander der Ereignisse legt.

Sehr häufig tritt auch der Vergleich mit musikalischen Formen und Kompositionsprinzipien auf, wo ebenfalls Wiederholung und Variation eine wichtige Rolle spielen, aber auch das Miteinander verschiedener Stimmen. Gide nennt in den *Faux Monnayeurs* den Roman eine Fuge.⁷⁴ Im selben Bild bleibt Butor, wenn er *L'Emploi du temps* einen Kanon nennt.⁷⁵ An anderer Stelle spricht er davon, daß im Roman musikalische

⁷⁰ P. Handke, *Lehre der Sainte-Victoire*, S.116 ff., Zitat S.119.

⁷¹ P. Handke, *Lehre der Sainte-Victoire*, S.119.

⁷² G. Meier, *Toteninsel*, S.64. Vgl. *Land der Winde*, S.65: "Katharina hakte an ihrer Decke, die so etwas wie einen Teppich darstellte, mit Motiven, Farben, die sich wiederholten, so daß das Ganze ein in sich geschlossenes Bildwerk abzugeben versprach."

⁷³ M. Butor, *Mobile*, S.181.

⁷⁴ A. Gide, *Faux Monnayeurs*, S.1084: "Ce que je voudrais faire (...) c'est serait quelque chose qui serait comme L'Art de la fugue." Zum Vergleich mit musikalischen Kompositionsprinzipien s. auch U. Eco, *Das offene Kunstwerk*, S.41f.

⁷⁵ G. Charbonnier, *Entretiens avec Michel Butor*, S.106 sagt Butor: "Le livre <L'Emploi du temps> est construit tout entier comme un canon, un canon au sens musical. J'ai étudié la forme du canon dans la musique classique et L'Emploi du temps est constitué

Prinzipien wie "reprises, retours, superpositions" zur Anwendung kommen.⁷⁶ In seinem Aufsatz *Der Bau des epischen Werks* vergleicht Döblin den Roman mit einem "symphonischen Werk".⁷⁷ Das Nebeneinander beziehungsweise die Simultaneität verschiedener Stimmen, welche wohl in Döblins Vergleich impliziert ist, wird auch von H. Loetscher als Charakteristikum seines Erzählens bezeichnet. Das Verhältnis von Thema und Variation tritt an die Stelle eines kausallogischen Ablaufs.⁷⁸ U. Eco hat die Komposition des *Ulysses* mit der Sonatenform verglichen.⁷⁹ Pinget hat einen seiner Romane nach einer musikalischen Form *Passacaille* genannt. In seiner Analyse von Robbe-Grillet's Roman *Dans le Labyrinthe* schreibt G. Genette:

"Nie zuvor ist Robbe-Grillet jenem rein musikalischen Zustand näher gewesen, nach dem seine schöpferische Kraft strebte. (...) Zwischen der Exposition des Themas und der abschließenden Wiederaufnahme als Diminuendo sind in den Personen, Orten, Gegenständen, in den Situationen, Handlungen und Äußerungen unmerklich und beständig Variationen, Vervielfältigungen, Verschmelzungen, Umkehrungen, Substitutionen, Metamorphosen und Anamorphosen am Werk gewesen.

In G. Meiers *Toteninsel* wird der Vergleich mit Ravels 'Boléro' offensichtlich als *mise en abyme* des Erzählverfahrens eingeführt:

"Ich mußte an Ravels 'Boléro' denken, und daß dieses Musikstück leise anfange, immer neue Elemente einbeziehe, die vorhandenen beibehaltend, anwachse, quasi überquelle...."

tout entier comme une sorte d'immense canon temporel." Vgl. auch J. Roudaut, *Répétition et modification*, S.313ff.

⁷⁶ M. Butor, *Essais sur le roman*, S.49. Vgl. auch S.48: "A partir d'un certain niveau de réflexion, on est obligé de s'apercevoir que la plupart des problèmes musicaux ont des correspondants dans l'ordre romanesque, que les structures musicales ont des applications romanesques." "Parallelitäten, Umkehrungen, Wiederaufnahmen - das Studium der Musik zeigt, dass es sich um die grundlegenden Gegebenheiten unseres Bewusstseins von Zeit handelt." (Michel Butor, *Untersuchungen zur Technik des Romans*, S.154)

⁷⁷ A. Döblin, *Aufsätze zur Literatur*, S.127.

⁷⁸ "Erzählen kam demnach einem musikalischen Komponieren gleich, so daß man von den einzelnen Kapiteln im Sinne der Musik von Sätzen reden könnte, von denen jeder für sich gespielt bzw. gelesen werden kann. Auch wenn die Kapitel hintereinander stehen, zählt nicht der Ablauf, sondern das Nebeneinander im Sinne der Simultaneität einer Situation" (H. Loetscher, *Vom Erzählen erzählen*, S.121). Vgl. auch Döblin, *Aufsätze zur Literatur*, S.126, wo er erklärt, wie das musikalische Formgesetz den Inhalt des Romans *Die drei Sprünge des Wang Lu* hervorgebracht hat.

⁷⁹ U. Eco, *Das offene Kunstwerk*, S.368.

⁸⁰ G. Genette, *Erzähltaumel*, S.92.

⁸¹ G. Meier, *Toteninsel*, S.105.

Das Buch über nichts

Die Eigenheit dieser Art von Erzählung ist die relative Selbständigkeit der Motive, die nicht mehr in einen größeren Handlungszusammenhang eingebunden sind. M. Grygar bat zur Beschreibung dieser Erscheinung die von Tomasevskij eingeführte Unterscheidung von dynamischen und statischen Motiven verwendet. Während die dynamischen Motive Bestandteil eines Handlungszusammenhangs sind, sind die statischen Motive freier und können daher Beziehungen zu anderen Motiven eingehen, woraus dann die Bedeutung des Textes entsteht.⁸² Paradoxerweise wirken aber Texte, deren Hauptprinzip nicht die streng kausal-logische Abfolge ist, strenger komponiert. Es ist daher immer wieder das Bestreben der Autoren, "ein Buch über nichts" zu machen, wie es Flaubert beabsichtigt bat,⁸³ d.h. ein Buch, welches allein durch seine innere Gesetzmäßigkeit zusammengehalten wird. Robbe-Grillet hat diesen Gedanken auf folgende Weise ausgeführt:

"Das Werk muß sich dem Aufnehmenden als notwendig aufzwingen, aber notwendig für *nichts*; seine Architektur verfolgt keinen Zweck, seine Kraft ist eine nutzlose Kraft. Wenn diese evidenten Wahrheiten heute im Falle des Romans als Paradoxa gelten, während sie doch jeder für die Musik gelten laßt, so nur wegen des Umstands, den man wohl oder übel *Entfremdung* der Literatur in der modernen Welt nennen muß."⁸⁴

Was diese Autoren anstreben, ist sozusagen ein abstrakter Roman, dessen Stoff gleichgültig wird gegenüber der Komposition und der gerade dadurch seine eigentümliche poetische Kraft entfaltet.

V/12.2. Die Romane G Meiers als Beispiel

V/12.2.1. Das Buch über nichts

G. Meier, der dem ersten Band seiner Tetralogie über Baur und Bindschadler (*Toteninsel, Borodino, Die Ballade vom Schneien, Land der Winde*)⁸⁵ den Satz von Flaubert, "Was mir schon erscheint und was ich machen möchte, ist ein Buch über nichts", als Motto voranstellt, ist in meinem Karpus wohl der markanteste Vertreter dieser ästhetischen Position, welche sich nicht mehr an der äußeren Handlung orientiert. Geradezu spielerisch verweist Meier auf die Konstruktion seines Textes,

⁸² M. Grygar, *Bedeutungsgehalt*. Vgl. B. Tomasevskij, *Thématique*.

⁸³ G. Flaubert an G. Sand: 16. Januar 1852.

⁸⁴ A. Robbe-Grillet, *Über ein paar veraltete Begriffe*, S.111f.

⁸⁵ Da *Land der Winde* erst erschienen ist, nachdem der größte Teil dieses Kapitels geschrieben war, gehe ich nur am Rande auf diesen vierten Band der Tetralogie ein.

wenn er Baur sagen laßt: "das pfeifen vermutlich die Spatzen von den Dächern" und gleich darauf eine Lokomotive pfeifen laßt.⁸⁶ Die Absicht, ein Buch über nichts zu schreiben, zeigt sich in der Wahl der dargestellten Welt, in der im landläufigen Sinn nichts geschieht. In der *Toteninsel* wird ein Spaziergang von Baur und Bindschadler in Olten geschildert, der einen Nachmittag dauert. In *Borodino* besucht Bindschadler Baur in Amrain, auch hier findet ein Spaziergang und am Sonntagmorgen ein Kirchenbesuch statt, in der *Ballade vom Schneien* wird die letzte Nacht von Baur im Spital von Amrain geschildert. In *Land der Winde* besucht Bindschadler das Grab von Baur und Katharina, Baur's Witwe. Die dargestellte Welt der Erzählgegenwart wird im Laufe der ersten drei Texte immer eingeschränkter von der Stadt Olten über das kleine Dorf Amrain zum Spitalzimmer, um sich dann im vierten Teil wieder auf ganz Amrain zu erweitern. Die Reduktion der dargestellten Welt äußert sich auch in der eingeschränkten Beweglichkeit der Figuren, welche besonders in der *Ballade vom Schneien* deutlich wird, wo Baur im Bett liegt und seine einzige Bewegung im Hochstellen des Kopfes besteht, während Bindschadler eine etwas größere Beweglichkeit aufweist, indem er vom Zimmer auf die Terrasse treten kann. Dieser Ereignislosigkeit entspricht, daß sich Amrain, welches im Mittelpunkt der Tetralogie steht, durch nichts auszeichnet. Es geschieht hier, was an andern Orten auch geschieht:

"Und es wurde gezeugt in diesem meinem Amrain, vor allem nachts, wenn die Lüfte um die Häuser strichen, in den Dächern sangen, den Telegraphendächern; wobei das natürlich auch über Tag passieren konnte (...), und es wurde gestorben in meinem Amrain. Und die Kinder gingen zur Schule, wenn sie nicht gerade Ferien hatten. (...) Und Wolken zogen über Amrain hin bei Westwind, Ostwind. (...) Stare hingen an den Wänden der Schulstuben, Spatzen, Distelfinke, Schwalben, Krähen, Bussarde, Eulen, Spechte, Elstern, abgebildete natürlich. Mjchen schoben den Knaben Grüße zu. (...) Kaninchen fraßen den Löwenzahn.

So kann Baur am Ende sein Leben auf folgende Weise zusammenfassen:

"Bindschadler, so hat man alles in allem einige Bäume gekannt, einige Steine, Leute, Häuser, Pferde und Hunde. Und immer wieder gab's den Holunder, Flieder- und Glyzinienblut, dessen Düfte die Liegenschaften zum Abheben animierten...s

Amrain ist zwar durch nichts ausgezeichnet, es ist aber Bestandteil der Erde: es macht "die ausladende Bewegung aller benachbarten Punkte der

⁸⁶ G. Meier, *Toteninsel*, S.27.

⁸⁷ G. Meier, *Toteninsel*, S.42f.

⁸⁸ G. Meier, *Die Ballade vom Schneien*, S.80.

Erdoberfläche mit, <reitet> durch das Weltall, (...) <dreht> sich mit um die Erdachse, um die Sonne".⁸⁹ "Amrain war das Zentrum der Welt", sagt der tote Baur aus dem Grab in *Land der Winde*.⁹⁰ Dieser Zusammenhang von Amrain mit der Welt wird im Text, wie noch zu zeigen sein wird, durch Assoziationen und Erinnerungen von Baur und Bindschädler hergestellt.

Es ist für die Art der Darstellung, die keinen Realismusstrebt, bezeichnend, daß der erste Spaziergang in Olten stattfindet und so Amrain durch die subjektive Vermittlung von Baur eingeführt wird und nicht etwa durch eine direkte Wahrnehmung der Realität bzw. durch einen objektiven Erzähler. Wenn dann Bindschädler im zweiten Roman *Borodino* Baur in Amrain einen Besuch abstattet, nimmt er den Ort mit den Augen Baur wahr. Die einzelnen Lokalitäten sind für ihn mit gewissen Ereignissen aus Baur's Leben verbunden und dadurch mit Bedeutung beladen. Es ist also zum vornherein eine durch Baur's Sichtweise vermittelte Welt, die uns entgegentritt. Ein Realismuseffekt wird auch dadurch verhindert, daß man sich als Leser in der dargestellten Welt nicht orientieren kann. Gerade die Spaziergänge sind typisch für die "Orientierungslosigkeit". Der Leser erfährt nie zum voraus, wohin die Personen gehen, ja man weiß nicht, ob die Figuren überhaupt einen Plan für ihre Spaziergänge haben,⁹¹ so daß man als Leser keinen Überblick über die Topographie hat. In jedem Band kommen z.B. neue Örtlichkeiten, vor allem Gebäude in Amrain dazu. Die Örtlichkeiten werden immer in bezug auf gewisse Ereignisse geschildert, nur selten werden sie topographisch miteinander in Beziehung gebracht: So wird z.B. in der *Toteninsel* vom Bruder des Cousins Berger erzählt, welcher bei Neuschnee mit seinem Fahrrad in den Dorfbach fuhr:

"Die Stelle befand sich ungefähr dreihundert Schritt weit vom Haus des Albert Baur entfernt, in dessen Dachstube eben die Uhren tickten, ob nun Blätter tanzten oder Neuschnee lag, und ungefähr vierhundert Schritt nördlich des ehô's des Joachim Schwarz, der, wenn die Jauchelöcher voll waren, Umzüge msezemerte".

Zwar wird der Dorfbach in bezug auf die Häuser von Albert Baur und von Joachim Schwarz lokalisiert, jedoch werden die zwei Häuser nicht miteinander in Beziehung gesetzt, so daß sich der Leser nicht orientieren kann. Daß es hier auch gar nicht auf die Beschreibung der Örtlichkeit an-

⁸⁹ G. Meier, *Toteninsel*, S.42.

⁹⁰ G. Meier, *Land der Winde*, S.11.

⁹¹ Zur Rolle des Spaziergangs s. unten S.187ff. Zur Orientierungslosigkeit des Lesers vgl. V. Mistacco, *Theory and Practice of Reading*, S.379f.

⁹² G. Meier, *Toteninsel*, S.83.

kommt, zeigt sich an einer anderen Stelle, wo Baur, angeregt vom "Klatschen" von Bindschädlers Sohlen, erzählt, wie er einmal als Bub vom Schuhmacher erschreckt nach Hause eilte:

"Ich überquerte den Apfelparten des Antes, der sich niedergelassen batte in der ehemaligen Post, das heillt er batte sich ein Haus darangebaut, eines mit Holzlauben und riesigem Dachbogen. (...) Heute wohnt ein Maler darin. Der jetzige Arzt (Sohn des damaligen) haute sich nebenan ein Atriumhaus. Das Haus mit dem riesigen Dachbogen wurde zur gleichen Zeit gebaut wie das Spital, an dessen Basar eben Johanna die "Helvetia" darzustellen gehabt hatte."⁹³

Nicht die örtliche Beziehung ist bei dieser Beschreibung wichtig, sondern die zeitliche, wie die zahlreichen Adjektive und Adverbien, welche Zeitliches ausdrücken, zeigen, wobei die Zeit nicht als etwas Lineares, sondern als eine Überlagerung verschiedener zeitlicher Momente wahrgenommen wird. Es ist vom früheren Arzthaus die Rede, in welchem "heute" ein Maler wohnt. Der Übergang vom Arzthaus zum Maler scheint dadurch motiviert zu sein, daß beim Arzthaus auch vom Putz die Rede ist, dem man die Fassadenfarbe beimengte, welche sich "bis auf den heutigen Tag" gehalten hat.⁹⁴ Die Erwähnung des ehemaligen Arztes motiviert sodann, daß auch vom jetzigen Arzt gesprochen wird. Die Gleichzeitigkeit des Baus des Arzthauses und des Spitals dient der Einführung bzw. der Wiederaufnahme zweier Motive, nämlich des Spitalmotivs, welches in der *Ballade vom Schneien* zentral wird, weil Baur da sterben wird⁹⁵, und des Johanna-als-Helvetia-Motivs, welches bereits früher vorkam und in allen drei Banden wiederkehrt. Durch diese Beziehungen wird den Dingen ihre Willkürlichkeit genommen, sie sind aile bezogen auf Erlebnisse von Baur und seiner Familie.

Ähnlich orientierungslos ist der Leser in bezug auf die Verwandtschaft von Baur. In der *Toteninsel* werden auf der zweiten Seite Baurs Frau und seine Kinder eingeführt, jedoch ohne Namen, von den Töchtern ist in der Mehrzahl die Rede, ohne daß man wüßte, wie viele es sind. Die Kinder werden wie die andern Figuren nicht etwa durch eine Charakterisierung, sondern nur durch eine einzelne erinnerte Episode präsent:

"Und man gedenkt der Verbindungen, die man eingegangen ist mit dem zarten Geschlecht, das heillt mit einer ganz bestimmten Vertreterin dieses zarten Geschlechts. (...) Und man bekommt die Kinder vor Augen, die dieser Verbindung entsprossen sind, den Sohn zum Beispiel als drei-, vier-, fünfjährigen Knaben im Spiitsommer, Nachsommer oder Herbst (...) oder man bekommt

⁹³ G. Meier, *Toteninse*/, S.87f.

⁹⁴ G. Meier, *Toteninse*/, S.88.

⁹⁵ G. Meier, *Die Ballade vom Schneien*, S.47.

Die Verknüpfung der Motive

eine der Töchter als drei-, vier-, fünfjähriges Mädchen zu jjesicht, wie es wilde Möhren grabt auf dem Trassee der Amrainer Lokalbahn".

Den Namen der Frau erfährt man erst in *Borodino*, vom Sohn ist ebenfalls erst in *Borodino* wieder explizit die Rede.⁹⁷ In der *Toteninsel* werden die Schwestern und Schwager von Baur erwähnt, dann die Cousins, wobei der Leser nicht weiß, ob er jetzt die ganze Verwandtschaft von Baur kennt. Die Reihe ist prinzipiell offen,⁹⁸ wofür die folgende Stelle am Ende der *Toteninsel* typisch ist: "Ich habe natürlich nicht bloß Cousins gehabt, sondern auch Cousinen, sagte Baur."⁹⁹ In einem klassisch-realistischen Roman gibt es keine solche offenen Verwandtschaftsreihen und schon gar nicht die Möglichkeit am Ende des Textes noch neue Figurengruppen einzuführen. Die Personen funktionieren denn auch eher wie Motive als wie Handlungsträger.

VII.2.2.2. Die Verknüpfung der Motive

Eine Welt, in der nichts geschieht, kann nicht durch eine Handlung zusammengehalten werden, auch die Chronologie bietet kein Gerüst in einer Welt, wo das Vergangene gleich gegenwärtig ist wie das Gegenwärtige. Der innere Zusammenhang wird vielmehr über die Wiederholung und Variation von Motiven und das Geflecht von Isotopien hergestellt. Die Literaturwissenschaft hat bisher kaum Kategorien entwickelt, um Texte zu beschreiben, die von abstrakten Kompositionsprinzipien bestimmt sind. Ich behelfe mich mit dem nicht sehr exakten Begriff des Motivs und dem Begriff der Isotopie. Unter 'Motiv' versteht M. Cervenka ein "thematisches Ganzes niedriger Ordnung", einen begrenzten Textausschnitt mit einem einzigen Teilthema. Das Kennzeichen des Motivs ist, daß es erhalten bleibt, auch wenn es sprachlich anders formuliert wird.¹⁰⁰ Als Motiv in diesem Sinn kann man z.B. die Situation bezeichnen, wo Johanna am Spital-Basar die Helvetia darstellt; ein anderes Motiv wäre das Turnerfoto, welches vor den Kastanienbäumen aufgenommen wurde, oder die lecke Ume mit der Asche des Kavallerie-Majors. Das Kennzeichen dieser Motive ist, daß sie im Text als feste Bestandteile immer

⁹⁶ G. Meier, *Toteninsel*, S.8.

⁹⁷ G. Meier, *Borodino*, S.46. Von den Mädchen ist nicht mehr die Rede, hingegen tritt in *Land der Winde* gleich zu Beginn eine Enkelin auf.

⁹⁸ In M. Butors Roman *Degrés*, welcher auf dem Prinzip der verwandtschaftlichen Beziehungen aufgebaut ist, ist diese Reihe auch prinzipiell offen. Vgl. F. Wolfzette *Michel Butor*, S.148.

⁹⁹ G. Meier, *Die Toteninsel*, S.105.

¹⁰⁰ M. Cervenka, *Bedeutungsaufbau des Werks*, S.116.

wieder vorkommen, manchmal ausführlicher ausgestaltet, manchmal knapper. Motive können sich wiederholen, sie können abgewandelt werden, sie können mit ähnlichen in Beziehung gesetzt werden. Die Wiederaufnahme des Motivs kann durch dieselbe Person geschehen, die es eingeführt hat, oder durch eine andere. Generell führt Baur alle Motive ein, welche Amrain, seine Familie, seine Reisen nach Wien, Paris, Venedig und Griechenland betreffen. Mit Bindschadler sind als persönliche Motive nur die Erinnerungen an die gemeinsame Militärdienstzeit verbunden. Bindschadler als der intellektuellere der beiden¹⁰¹ führt kunsttheoretische und naturwissenschaftliche Motive ein. Der Bereich der Kunst (Musik, bildende Kunst und Literatur) ist beiden gemeinsam, wobei Baur immer dann von einem Kunstwerk spricht, wenn er es gelesen oder gesehen hat, und er hat zudem eine große Vorliebe für biographische Motive¹⁰², während Bindschadler die Kunstprinzipien in den Vordergrund stellt. Die beiden Figuren Baur und Bindschadler funktionieren weniger als zwei Personen denn als zwei Stimmen, wobei diese manchmal nebeneinander herlaufen, jede mit ihrem eigenen Motiv, manchmal sich ergänzen und manchmal die eine das Motiv der andern aufnimmt.

Ich möchte nun am Beispiel der Johanna als Helvetia die Wiederholung und Variation eines Motivs darstellen. Johanna wird am Anfang der *Toteninsel* als eine der drei Schwestern von Baur eingeführt, welche ihn und seine Frau im November 1977 besucht haben. In der Folge wird Johanna immer mit ihrer Rolle als Helvetia verknüpft, die sie einst als junges Mädchen an einem Spital-Basar gespielt hat. Das Motiv wird über ein weiteres Motiv eingeführt, jenes des Spiegels, vor dem sich der Vater jeweils rasierte und vor dem sich auch Johanna für ihren Auftritt als Helvetia bereit machte. Der Spiegel ist an dieser Stelle das hierarchisch übergeordnete Motiv, das sich noch über eine Seite hinzieht. Johanna wird aber trotzdem relativ ausführlich beschrieben:

"Apropos Spiegel: vor demselben (ich weiß nicht, wo er hingekommen ist, als man die Habe aufteilte) ist auch Johanna gestanden, als sie sich bereit machte, am Spital-Basar die "Helvetia" darzustellen (auf einem blumengeschmückten Pferdegespann). Reglos ist sie dann auf dem Blumenwagen gestanden auf der Fahrt durchs Dorf. Und die Amrainer säumten die Straßen. Auch Leute aus den umliegenden Dörfern waren da. Und noch Jahre danach hat man von

¹⁰¹ Im Namen Bindschadlers steckt das Wort "Schüdel".

¹⁰² Baur berichtet z.B. biographische Details aus dem Leben von Robert Walser (G. Meier, *Die Ballade vom Schneien*, S.8). Von Solschenizyn (*Die Ballade vom Schneien*, S.28). Er besucht die Gräber der Dichter oder auch historischer Figuren wie Napoleon in Paris.

Die Verknüpfung der Motive

dieser 'Helvetia' geredet. Vor allem den Miinnem hat sie sich eingepträgt, den jungen."¹⁰³

Hier werden aile Elemente gegeben, die später variierend aufgenommen werden, die das Motiv mit anderen Motiven in Verbindung bringen und dadurch mit Bedeutung aufladen: Pferdegespann, Blumenwagen, Umzug durchs Dorf, Anwesenheit von Zuschauern, Erfolg. Die zwei nächsten Vorkommen des Motivs unterstreichen die zeitliche Komponente auf mehreren Ebenen: "seinerzeit" bat Johanna die Helvetia dargestellt beziehungsweise zur Zeit, als das Arzthaus gebaut wurde.¹⁰⁴ Beide Male werden auch die Sommerblumen erwähnt, an der zweiten Stelle ist von "herrlichen Sommerblumen" die Rede, an der ersten Stelle heilßt es, sie habe eine "strahlende 'Helvetia', inmitten von Blumen" dargestellt.

"Und jetzt ist diese Johanna(...) hergekommen (...) einen Bund Winterastem im Arm, dunkel angezogen, um von Gräbem zu künden."

Aus der strahlenden Johanna ist eine dunkle Johanna geworden, aus den Sommerblumen sind Herbstblumen geworden. Durch diese Verknüpfung wird das Motiv eingebunden in die überforderte Isotopie 'Tod', mit welcher das Umzugsmotiv verbunden wird.¹

Die V ! ! S n des Motivs im Laufe von *Borodino* und der *Ballade vom Schneie* zeigt (selb-zunehmende Unabhängigkeit von der gelebten Realität. In *Borodino* bat Bindschadler eine Vision, in der er unter anderem die frisch verschneiten Baume und Straucher als Spitzenklöppelei wahrnimmt. Dann sieht er Johanna vor dem Spiegel stehend, wobei "ihr Kleid ebenfalls Spitzenklöppelei aufzuweisen hatte".¹⁰⁵ So verbindet sich Johannas Kleid mit den verschneiten Bäumen und Sträuchern, und es wird ein Zusammenhang hergestellt, der notwendiger ist - daher das "batte" - als die bloße Zufälligkeit des Nacheinander oder Nebeneinanders. Zugleich entfaltet das Motiv immer neue Bedeutungsnuancen. In der *Ballade vom Schneien* verwandelt sich Johanna in die Helvetia, wie wir sie von den Münzen kennen: "Johanna als Helvetia, estützt auf den Schild mit Schweizerkreuz, die Lanze in der Hand."¹⁰⁶ Von diesen Elementen war früher nie die Rede, so daß wir nicht wissen, ob sie der sterbende Baur dazuphantasiert. Das Motiv wird in der Folge mit einem andern verknüpft, nämlich mit zwei Kastanienbäumen, die in der

¹⁰³ G. Meier, *Toteninsel*, S.47f.

¹⁰⁴ G. Meier, *Toteninsel*, S.60 u. 88.

¹⁰⁵ Zu dieser Isotopie vgl. unten S.174ff.

¹⁰⁶ G. Meier, *Borodino*, S.66f., das Zitat S.67.

¹⁰⁷ G. Meier, *Die Ballade vom Schneien*, S.34.

Gegenwart noch existieren und in deren Nähe Baur beim Umzug gestanden hat:

"Wenn ich also an diesen RoBkastanien vor der Brauerei vorübergehe, wähne ich mich gelegentlich zurückversetzt in jenen Augenblick, da ich ungefähr sieben Schritt weit nordöstlich des Stammes der nördlichen RoBkastanie den Umzug erwartete, und wo dann Johanna p[er] S[on]ne 'Helvetia' hoch über mir dahinglitt, inmitten herrlicher Sommerblumen."¹

Die Erweiterung des Motivs um die Kastanienbaume erlaubt einerseits die Aufhebung der Zeit und andererseits die Verknüpfung mit einem weiteren Motiv im Totenbild, auf welchem die RoBkastanien ebenfalls eine Rolle spielen. Es gehört zur Logik dieses Textaufbaus, daß die beiden Motive an der nächsten Stelle miteinander auftreten: Die RoBkastanien sind jene, wo sich die Turner formierten und wo Baur stand, als der Umzug vorüberzog.¹⁰⁹ Die RoBkastanien von Amrain werden auch in Beziehung gesetzt mit jenen auf dem Münsterplatz in Basel.¹¹⁰ Zudem gehören sie zum Paradigma der Baume, zu dem auch die Kirschbaume, die Eichen und metaphorisch die Gehimmbäume gehören. Auf diese Weise kann ein Bestandteil eines Motivs zugleich Bestandteil eines anderen Motivs sein und so eine Verknüpfung zwischen zwei Motiven bilden. Zugleich kann ein solcher Bestandteil eines Motivs durch weitere semantische Eigenschaften mit anderen Elementen in Beziehung treten, so daß ein unabsehbares Geflecht entsteht.

Das Johanna-als-Helvetia-Motiv verbindet sich mit anderen Umzugs-Motiven. Das Motiv der Jauche-Umzüge von Joachim Schwarz wird kurz nach dem Johanna-Motiv eingeführt¹¹¹ und zwar unter dem Obertitel 'Zur Zeit Albert Baur', unter dem auch das Johanna-als-Helvetia-Motiv eingeführt wurde. Die beiden Motive werden später ausdrücklich miteinander verknüpft:

"Die Route jenes Umzugs war zum Teil auch die Route der Kutscher des Joachim Schwarz, wenn sie mit vier, fünf Spezialjauchewagen durchs Dorf fuhren, die große Matte zu jauchen, in deren Apfelgarten Vergißmeinnicht blühten, wie ich seither keine mehr sah."¹¹²

¹⁰⁸ G. Meier, *Toteninsel*, S.89.

¹⁰⁹ G. Meier, *Toteninsel*, S.110.

¹¹⁰ G. Meier, *Toteninsel*, S.89.

¹¹¹ G. Meier, *Toteninsel*, S.50.

¹¹² G. Meier, *Toteninsel*, S.110.

In **Borodino** kommt ein weiterer Umzug dazu: der Fastnachtsumzug.¹¹³ Die Beziehung wird von Bindschädler explizit hergestellt, als er Trommel- und Paukenschläge hört:

"Ich dachte mir: 'Vielleicht inszenieren die Amrainer einen Fasnachtsumzug? Der müßte sich zum Teil auf jener Route bewegen, welche die Jauchelutscher des Joachim Schwarz zu benutzen liebten'. Ich stellte mir den Umzug vor, dessen Wagen vor allem, geschmückt mit Papierrosen, Zeichnungen, Sprüchen, Figuren."¹¹⁴

Der Ausdruck 'inszenieren' weist auf die theatralische Seite dieser Umzüge hin, welche auch bei den Jauchezügen betont wird.¹¹⁵ Durch solche wörtlichen Wiederholungen werden dem Leser erst gewisse semantische Aspekte der Motive bewußt. Der Umzug in seiner Künstlichkeit tritt so zugleich mit anderen künstlichen Elementen wie z.B. den Bildern oder der Literatur in Beziehung. Die Papierrosen beim Fastnachtsumzug stellen zudem eine Verbindung zu den zahlreichen im Text vorkommenden Rosen und auch zu den Sommerblumen auf dem Wagen der Helvetia dar.

Der Karnevalsumzug wird sodann von Baur mit jenem "von Karl (Marx) auf den Weg geschickte<n>, von der Kaste der Intelligenzler angeführte<n> (...), in Richtung Paradies sich bewegende<n> Umzug" verglichen.¹¹⁶ Wenn man bedenkt, daß allen Umzügen etwas Theatralisches anhaftet, so wird man dieses Merkmal auch dem von Karl Marx auf den Weg geschickten Umzug ins Paradies zuschreiben *können*, in ein Paradies, welches weit entfernt ist von jenen Paradiesen der Kunst, die in der *Toteninsel* erwähnt werden oder von den verlorenen Paradiesen Prousts.¹¹⁷

¹¹³ G. Meier, *Borodino*, S.16, 21.

¹¹⁴ G. Meier, *Borodino*, S.101.

¹¹⁵ "um eventuell dem *Schauspiel* des Jauchens seiner großen Matte beizuwohnen, wenn es sich gerade traf, daß Joachim Schwarz den Jauchezug *inszenierte*." (G. Meier, *Toteninsel*, S.105, Hervorhebung von R.Z.) Zum theatralischen Aspekt der Realität vgl. auch R. Hannys *Ruch*.

¹¹⁶ G. Meier, *Borodino*, S.103.

¹¹⁷ Das Motiv des Paradieses ist außerordentlich wichtig im Werk G. Meiers, es wird immer mit der Kunst verknüpft. In der *Toteninsel* ist von den "künstlichen Paradiesen des Jahrhundertendes" die Rede (S.111). Bindschädler referiert Otto Julius Bierbaum, der gesagt habe, "dem Menschen sei das Paradies genommen worden, und er habe sich die Kunst dafür gegeben. Und, im Paradies habe es keine Moral gegeben, und die Kunst sei wiedergewonnenes Paradies" (S.112). Vgl. auch *Toteninsel*, S.66. Das Motto in der *Ballade vom Schneien* lautet: "Die wahren Paradiese sind Paradiese, die man verloren hat." Vgl. auch *Land der Winde*, S.9.

Eine weitere Variante des Umzugs-Motivs ist der "Umzug mit den Toten"¹¹⁸, der in der *Ballade vom Schneien* als Umzug von Napoleons Leiche in den Invalidendom wiederkehrt. Das Todes-Thema wird mit dem Umzug-Motiv auch noch über Joachim Schwarz verknüpft. Die Route seines Umzugs verläuft teilweise aufjener der Kanalisation, in der die Reste des Leichenmahls der Klaranlage zuschwimmen.

In der für *Die Ballade vom Schneien* typischen Zusammenführung der Motive werden dort alle Umzüge miteinander in Verbindung gebracht, einmal von Baur und zweimal im Traum von Bindschädler:

"Bindschädler, dieser letzte Triumphumzug Napoleons hat sich mir dann zusammengetan mit dem Umzug der Jauchekutscher des Joachim Schwarz, dem Umzug vom Spitalbasar, dem Kindennaskenzug, wo die Maske am Hinterkopf getragen wurde, so daß die Kinder rückwärts zu gehen schienen."¹¹⁹

In den Traumen von Bindschädler gehen die Umzüge im Gegenurzeigersinn im Kreis herum,¹²⁰ so als ob sie in Anbetracht des sterbenden Baur die Zeit zurücklaufen ließen, zurück in die verlorenen Paradiese.

Das Motiv des Umzugs kann außer durch zeitliche, topographische oder geographische, assoziative Verbindungen auch durch sprachliche Verknüpfungen erweitert werden. So macht Bindschädler eine Verbindung zwischen den Zügen, die in Olten hin- und hergeschoben werden, den Prariezügen, den Zügen der transsibirischen Eisenbahn und den "Jauchezügen" von Joachim Schwarz.¹²¹

Ein anderes Wortfeld, das der Verknüpfung des Umzugsmotivs mit anderen Motiven dient, ist das des 'Defilees'. Von Schwarz heißt es, man habe ihn antreffen können, "wie er auf der Brücke stand, das Defilee der heimkehrenden Jauchekutscher abnehmend".¹²² In Olten nehmen Baur und Bindschädler "das Defilee der Wassermassen ab".¹²³ Der Ausdruck 'Defilee' mit seiner militärischen Konnotation ist dadurch motiviert, daß Baur und Bindschädler einander im Militärdienst kennengelernt haben. Daß diese Konnotation hergestellt werden soll, zeigt sich daran, daß in unmittelbarer Umgebung des ersten Auftretens von 'Defilee' die Wörter 'Dienstkamerad' und 'Aktivdienst' vorkommen.¹²⁴

¹¹⁸ G. Meier, *Borodino*, S.85. Die Stelle steht im Kontext einer Napoleon-Stelle.

¹¹⁹ G. Meier, *Die Ballade vom Schneien*, S.46.

¹²⁰ G. Meier, *Die Ballade vom Schneien*, S.53 und 64.

¹²¹ G. Meier, *Toteninsel*, S.61.

¹²² G. Meier, *Toteninsel*, S.52; vgl. S.104.

¹²³ G. Meier, *Toteninsel*, S.62.

¹²⁴ G. Meier, *Toteninsel*, S.52: "Es konnte sich geben, Bindschädler, daß man Joachim Schwarz antraf, (...) das Defilee der heimkehrenden Jauchekutschen abnehmend (...)",

Die Wassermassen, welche durch den Ausdruck 'Defilee' mit den Jauchezügen in Verbindung gebracht werden, haben auch einen realen Zusammenhang mit der Jauche, indem die Abfülle des Leichenmahls in die Kanalisation gelangen, die unter der Route der Jauchezüge des Joachim Schwarz verläuft. Die auf diesem Weg in die Kläranlage gelangten Abfülle, kommen in gereinigter Form in einen Bach, dann in die Aare, in den Rhein und ins Meer, "aus dem die Sonne, wie man zu sagen pflegt, eben wieder Wasser aufzieht, es in Wolken verpackt, die der Wind über das Festland treibt, wo sie (...) das (...) Wasser wieder abgeben an die Berge, Bäche, an die Flüsse, natürlich auch an die Matten, die von Joachim Schwarz bewirtschaftet wurden".¹²⁵ Auf diese Weise wird der Kreislauf des Wassers mit dem Kreislauf der Umzüge in Beziehung gebracht, und sie beide werden zum Ausdruck eines zyklischen Weltverständnisses.¹²⁶

Diese von Joachim Schwarz bewirtschafteten Matten, auf denen nach Baur Erinnerung besonders großblättrige Vergißmeinnicht wuchsen, und auch viel Hahnenfuß, kommen noch öfters vor. Sie stellen eine Verbindung mit der Welt her, zunächst einmal dadurch, daß der Hahnenfuß nach Baur als "ein beinahe femöstliches Blütenfeld" wahrgenommen wird.¹²⁷ In *Borodino* ist es Bindschädler, der auf der Matte des Eierhändlers Napoleon zu Gesicht bekommt, "wie er (...) über den Niemen schaute, in die russische Steppe, in deren Mitte er eben Moskau vermutet habe".¹²⁸ Mit Baur's femöstlichem Gelb ist das semantische Merkmal des Ostens gegeben, welches in der Napoleon-Vision ebenfalls aktualisiert wird, wie der unmittelbare Kontext deutlich macht:

Ich stelle mir die Matte des Eierhändlers vor zur Frühsommerzeit und wie sie geleuchtet haben mußte, dabei an Joachim Schwarz denkend, der dieses orientalische Gelb quasi verbraucht (...) habe.¹

Auf diese Weise können sich an jedes Motiv weitere Motive anschließen und so das Geflecht immer mehr erweitern, so daß wie beim Prinzip der unendlichen Semiose der Sprache schließlich jedes Motiv mit jedem zusammenhängt und damit jedes Motiv noch so lokalisiert "Motivität der Verknüpfung tritt". Eine besonders deutliche Stelle für dieses Ver-

sagte Baur, mein ehemaliger Dienstkamerad, dem ich (...) während des Aktivdienstes die ausgewählten Werke Adalbert Stifters schenkte."

¹²⁵ G. Meier, *Toteninsel*, S.98.

¹²⁶ Zum Zyklischen s. unten S.181f.

¹²⁷ G. Meier, *Borodino*, S.53.

¹²⁸ G. Meier, *Borodino*, S.73, fast dieselbe Formulierung S.12.

¹²⁹ G. Meier, *Borodino*, S.74.

¹³⁰ Zum Prinzip der unendlichen Semiose s. U. Eco, *Lector in fabula*, S.28.

fahren findet sich am Ende der *Toteninsel*. Baur kommt von den Farbflecken auf einer Plakatwand auf das Leichenmahl, von diesem auf die Abwasser und die Jauchezüge des Joachim Schwarz auf die Matte des Eierhändlers. Der Eierhändler fährt seinerseits in jenem Dorf auf den Markt, wo Baur Bindschädler zum ersten Mal getroffen hat. Diese Passage wird von Bindschädler mit der Assoziation an Ravels *Boléro* kommentiert, welcher immer neue Elemente einbeziehe und dabei "quasi überquellte".¹³¹ Dasselbe könnte man von Meiers Text sagen, der mit Hilfe scheinbar einfacher Motive einen außerordentlich reichen Text baut, wo ein Element auf das andere verweist.

VI/223. Die Isotopie 'Tod'

Nachdem ich die Verknüpfung einzelner Motive am Beispiel des Umzugs gezeigt habe, möchte ich die Entfaltung einer Isotopie verfolgen. Unter Isotopie verstehe ich nach Greimas "eine Gesamtheit von redundanten semantischen Kategorien".¹³² Greimas fügt bei, die Isotopie ermögliche "die einheitliche Lektüre einer Geschichte". Andere Autoren haben gezeigt, daß der Begriff der Isotopie auch fruchtbar ist zur Beschreibung von Texten, die keine Geschichte mehr erzählen, wie lyrische Texte.¹³³ Isotopien erlauben dem Autor scheinbar disparate und belanglose Einzelheiten zu einer größeren Einheit zusammenzufügen und so 'dem einzelnen Element Bedeutung zuzuschreiben, gewisse semantische Eigenschaften hervorzuheben. Ich möchte dies am Beispiel der Isotopie 'Tod' erläutern.

Die Isotopie 'Tod', welche bereits im Titel des ersten Bandes angesprochen wird, ist eine zentrale Isotopie in Meiers Werk. Sie realisiert sich in einer Reihe von Motiven: Beerdigung, Friedhöfe, Gräberfelder, Beinhäuser, Todesursachen, Farben, Blumen. Gleich am Anfang der *Toteninsel* werden eine Anzahl von Elementen eingeführt, welche Bestandteil der Isotopie sind. Baur erzählt, wie am Abend die Stämme und Äste schwarz waren, "vor allem die Stämme der Kirschbäume, so daß diese also Fackeln darstellten auf schwarzen Pfosten, gelegentlich überflogen oder gar umschwärmt von Krähen, wobei hier auf deren Schwarze hinzuweisen, eine unnötige Präzisierung bedeutete, denn Krähen sind nun einmal schwarz".¹³⁴ Die schwarze Isotopie tritt dann gleich wieder auf im Zusammenhang mit Bours Schwestern; von denen zwei einen schwarzen

¹³¹ G. Meier, *Toteninsel*, S.105, siehe oben S.162f.

¹³² J.A. Greimas, *Du sens*, S.188. Vgl. U. Eco, *Lector in fabula*, S.29.

¹³³ Siehe z.B. F. Rastier, *Systématique des isotopies*.

¹³⁴ G. Meier, *Toteninsel*, S.9.

Mantel tragen. Aufgrund seiner enzyklopädischen Kompetenz wird der Leser die schwarze Farbe mit dem Thema des Todes - die Schwestern besuchen die Gräber - in Verbindung bringen. Dadurch verlieren die Erscheinungen der Wirklichkeit ihre Zufälligkeit. In diesem Zusammenhang erhält auch die W... Monats November als des Todesmonats eine Bedeutung und selbst ein N... wie Joachim Schwarz ist in diesem Kontext nicht mehr willkürlich. DaB die Jauchezüge des Joachim Schwarz ~~innerselts mit der Isotopie des Todes verbunden sind~~, habe ich oben gezeigt. Die schwarze Farbe ruft ihr Gegenteil die weisse Farbe hervor, die in den Kohlweilllingen und im Schnee der *Ballade vom Schneien* realisiert wird. Gleich am Anfang der Ballade vergleicht Baur die Schneeflocken mit Kohlweilllingen, "die herunterzuschweben geruhen, um ihre toten Genossen zu beschnuppern".¹³⁵ Die Verbindung der Kohlweilllinge mit dem Tod wird noch zusätzlich durch den intertextuellen Bezug zu Claude Simons Roman *L'Herbe* unterstützt, wo das Sterben einer alten Frau erzählt wird und zugleich die Kohlweilllinge vorkommen.¹³⁶ Auch der Schnee wird mit dem Tod verbunden, da *Die Ballade vom Schneien* Bours Tod erzählt. Zugrunde liegt auch hier ein intertextueller Bezug, der Tod Robert Walsers, der "im Schnee den Herztod" erlitten hat.¹³⁷

11 P

Die Verbindung von schwarz und weiss kommt ebenfalls vor, z.B. in den Elstern, von denen es im November mehr gebe.¹³⁸ Auf der syntagmatischen Ebene tritt die Farbe schwarz in den verschiedensten Zusammenhängen auf, wobei in ihrer Umgebung meistens explizit noch ein anderes Element der Isotopie 'Tod' auftritt. So ist z.B., als die beiden Spaziergänger in Olten am Eisenbahndepot vorbeikommen, vom "DampflokollQ...iyenschwarz" die Rede, welches eine Vision von Wildem Westen mit Indianern, schießenden 'Bleichgesichtern' und toten Büffeln evoziert, dann heisst es: "Und 'Das Lied vom Tod' breitet sich aus über die Prarie."¹³⁹ Die Dampflokomotivevoiert noch eine zweite Vision, diesmal von Sibirien, wo das Lallen "Millionen Ermordeter", die Balalaikaklänge durchwirkt.¹⁴⁰ In diesem Kontext werden auch Bours Schwestern, wie sie mit den Winterastern die Gräber aufsuchen, erwähnt. Dieses Beispiel mag genügen, um zu zeigen, wie einerseits auf der

¹³⁵ G. Meier, *Die Ballade vom Schneien*, S.8.

¹³⁶ Vgl. das Zitat aus dem Roman in G. Meiers *Ballade vom Schneien*, S.21.

¹³⁷ G. Meier, *Die Ballade vom Schneien*, S.9. Zu Robert Walsers Tod und seiner literarischen Vorwegnahme in "akö6 von Gunten" s. W. Keutel, *Robu*, S.106ff.

¹³⁸ G. Meier, *Toteninsel*, S.28. Die beiden Nicht-Farben Schwarz und Weiss treten natürlich als Bestandteile der Isotopie Farbe in Beziehung zu allen anderen Farben wie grün, gelb, rot.

¹³⁹ G. Meier, *Toteninsel*, S.26; vgl. die Wiederholung in der *Ballade vom Schneien*, S.17.

¹⁴⁰ G. Meier, *Toteninsel*, S.27.

f paradigmatischen Ebene mit Ähnlichkeit und Kontrast (schwarz/weiß) gearbeitet wird und andererseits auf der syntagmatischen Ebene scheinbar zufällige Elemente der Realität durch die gemeinsame Isotopie miteinander verbunden werden.

Ein häufig vorkommendes Motiv der Isotopie 'Tod' ist das der Gräber und des Friedhofbesuchs. Baur und seine Schwester sind am Anfang der *Toteninsel* nach Amrain gekommen, um Gräber zu besuchen. Baur selbst schildert an einer späteren Stelle einige Gräber von Amrain, ein immer wiederkehrendes Motiv ist in diesem Zusammenhang die leckgewordene Ume des Kavalleriemajors¹⁴¹, in *Borodino* findet ein Friedhofbesuch mit Bindschädler statt, welcher eine Reihe von Motiven einführt, die in der *Ballade vom Schneien* weitergeführt wird. So assoziiert Bindschädler, als er auf einem Grabstein einen Segler sieht "Maria Walewska, (...) Sankt Helena, Napoleon"¹⁴². Von diesen ist in der *Ballade vom Schneien* wieder die Rede, wo Baur erzählt, wie er die Gräber von Maria Walewska und von Napoleon besucht hat. Auf einem anderen Grab entdeckt Bindschädler eine Eiche, die in der *Ballade vom Schneien* ausdrücklich als "Totenbaum" bezeichnet wird.¹⁴³ Dies erklärt wiederum, daß C.D. Friedrichs. 'Eiche im Schnee' in Baur's Sterbezimmer an der Wand hängt. In Wien wohnen Baur und seine Frau in der Nähe des Pötzleinsdorfer Friedhofs. Sie besuchen die Kapuzinergruft und die Burgkapelle, wo der Kaiser "Ieweils Abschied genommen habe (...) von seinen Toten",¹⁴⁴ eine Episode, die in *Borodino* von Bindschädler erinnert wird.¹⁴⁵ In Venedig besuchen Baur und seine Familie die Toteninsel, wo sich die Gräber von Strawinsky und Pound befinden. Hier finden sich auch jene Zypressen wieder, die auf Böcklins 'Toteninsel' vorkommen.¹⁴⁶ Venedig als Stadt des "Tod in Venedig" gehört ebenfalls zur Isotopie 'Tod'. Neben Walewska's Grab besucht Baur auch jenes von Proust und von Chopin. Erwähnt werden weitere Gräber von Paul Klee auf einem Friedhof in Bern,¹⁴⁷ das Grab von Tolstoj im Wald,¹⁴⁸ sowie die Sarkophage von

¹⁴¹ S. dazu unten S.179f.

¹⁴² G. Meier, *Borodino*, S.83.

¹⁴³ G. Meier, *Borodino*, S.83; *Die Ballade vom Schneien*, S.77: "Ich dachte daran, daß bei Friedrich die Eiche immer wieder als Totenbaw, als Wüchter einer großen Vergangenheit erscheine."

¹⁴⁴ G. Meier, *Borodino*, S.75.

¹⁴⁵ G. Meier, *Borodino*, S.96.

¹⁴⁶ G. Meier, *Die Ballade vom Schneien*, S.69.

¹⁴⁷ G. Meier, *Die Ballade vom Schneien*, S.78.

¹⁴⁸ G. Meier, *Die Ballade vom Schneien*, S.33.

Napoleon¹⁴⁹ und Bruckner.¹⁵⁰ Alle diese Friedhofsbesuche gipfeln, wenn Meier seiner Baur-Bindschädler-Tetralogie nicht noch einen weitem Band hinzufügt, in Bindschädlers Besuch von Baur's Grab auf dem Friedhof von Amrain. Hier werden die Toten von Amrain nochmals aufgezählt:

"hier l_agen die Gebeine der ehemaligen Amrainen, in einer Tiefe von ungefihr einem Meter fünfzig und ziemlich gehäuft vermutlich, denn Amrain besitzt ja kein Beinhaus. Darunter mußten sich Schädle Wirbel- Ober- Unterschenkelknochen von Baur's Mutter befinden, seines Vaters, der Julia, der Lina, aber auch jene des alten Fabrikschmieds, des Wirts der Braueryi, des Schuhmachers, der über viele Jahre seines Lebens Oberturner war."¹⁵¹

Das Motiv der Gebeine und des Beinhauses tritt bereits in der *Toteninsel* auf, wo Baur von einem Beinhaus im Elsass erzählt, wo "die Oberschenkelknochen der Mädchen neben Oberschenkelknochen der Greise, Beckenknochen der Greisinnen unter Mittelhandknochen der Jünglinge" liegen.¹⁵² An dieses "Feld voiler Gebeine" wird Baur erinnert, wenn er auf dem Spaziergang in Olten an einem Areal ausrangierter Bestandteile, einem "Feld voiler Bestandteile" vorbeikommt.¹⁵³ Diese Verknüpfung wird in *Land der Winde* nochmals aufgenommen, indem Bindschädler von den Toten von Amrain zu den Totenschädeln und Oberschenkelknochen auf den Schlachtfeldern des Ostens zum Spaziergang in Olten übergeht.¹⁵⁴ Schließlich tritt das Feld voiler Gebeine auch noch in jenem Bibelzitat aus Hesekei 37 auf, welches beim Besuch in der Kirche von Olten zufällig aufgeschlagen ist.¹⁵⁵ Der Totenschädel tritt zum ersten Mal bei der Beschreibung des Bildes, welches Meretlein darstellt, auf.¹⁵⁶ Metaphorisch kehrt er im Schnetterling "Totenkopf", welcher ausdrücklich mit Meretlein in Verbindung gebracht wird,¹⁵⁷ und im "Totenschädelgesicht" des griechischen Kapitans wieder.¹⁵⁸ Sehr häufig streicht ein Wind über die Gebeine: über dem Beinhaus im Elsass weht ein "alter Schlachtenwind", über dem griechischen Kapitän "ein alter Seefahrerwind".¹⁵⁹ Bei

¹⁴⁹ G. Meier, *Die Ballade vom Schneien*, S.48.

¹⁵⁰ G. Meier, *Toteninsel*, S.40.

¹⁵¹ G. Meier, *Land der Winde*, S.16.

¹⁵² G. Meier, *Toteninsel*, S.30.

¹⁵³ G. Meier, *Toteninsel*, S.33.

¹⁵⁴ G. Meier, *Land der Winde*, S.17.

¹⁵⁵ G. Meier, *Toteninsel*, S.67: "Und siehe des Gebeins lag sehr vie! auf dem Feld."

¹⁵⁶ G. Meier, *Toteninsel*, S.22, 23, 25, 74.

¹⁵⁷ G. Meier, *Toteninsel*, S.54.

¹⁵⁸ G. Meier, *Toteninsel*, S.55.

¹⁵⁹ G. Meier, *Toteninsel*, S.33, bzw. 55.

Bindschädlers Besuch auf dem Friedhof von Amrain weht ein "Ostwind".¹⁶⁰ Bei der Beschreibung eines weiteren Gräberfeldes, nämlich des Massengrabs der sowjetischen Soldaten, tritt das Motiv des ersten Schnees auf, welches auch bei Baur's Tod eine Rolle spielt.¹⁶¹

Zur Isotopie 'Tod' gehören dann auch die Beschreibungen vom Sterben der Verwandten und von der Beerdigung. Es ist davon die Rede, wie der Sarg von Baur's Schwager Rudolf mühsam über die Treppe hinuntergeschafft wurde,¹⁶² was mit der Darstellung vom Triumphzug von Napoleons Sarg durch Paris kontrastiert. Es wird in *Borodino* vom Sterben und von der Beerdigung von Baur's Geschwister Philipp und Julia gesprochen.¹⁶³ In *Die Ballade vom Schneien* wird die Beerdigung des Cousins, der unter die Landstörzer gegangen ist, und von Baur's Eltern erwähnt.¹⁶⁴

Eine interessante Variante der Motivverknüpfung zeigt sich in der Verbindung des Grillenmotivs mit dem Gräbermotiv. Das Grillenmotiv gehört in der *Toteninsel* allein Bi chädlet. I er in regelmäBigen Abs!änden scheinbar willkürlich an Grillen denkt. Dies geschieht immer, wenn Baur von Toten spricht. An der ersten Stelle beschreib't Baur ein Beinhaus, welches er im Elsass gesehen hat. Die Verbindung zu den Grillen scheint über das Wort "ait" hergestellt zu werden. Baur spricht vom "alten Wind", Bindschädler denkt daran, daß die Grillen "der filtesten Ge von Tieren zugehörig" sind, "die sich durch Lautäußerungen gegenseitig verständigen können".¹⁶⁵ Daß noch ein tieferer Zusammenhang zwischen den Grillen und dem Todesmotiv besteht, zeigt sich an der zweiten Stelle, wo Baur vom Tod spricht und Bindschädler das Gezirpe der Grillen als "Lockgesänge jenseitiger Grillen" interpretiert.¹⁶⁶ Auch an der dritten Stelle tritt dieselbe Kombination der Motive auf: Baur spricht von einem Massengrab sowjetischer Soldaten, während Bindschädler wieder an die Grillen denkt: "Dann war einem, als hörte man Lockgesänge jenseitiger Grillen!"¹⁶⁷ Die Grillen scheinen wie die Toten eine Verbindung zwischen dem Diesseits und einem Jenseits, wo alles eins wird, herzustellen. An der

¹⁶⁰ G. Meier, *Land der Winde*, S.16, S.17: "Ein Wind, der aus dem Osten kam".

¹⁶¹ G. Meier, *Toteninsel*, S.81.

¹⁶² G. Meier, *Toteninsel*, S.114.

¹⁶³ G. Meier, *Borodino*, S.46ff., S.89ff.

¹⁶⁴ G. Meier, *Die Ballade vom Schneien*, S.15 bzw. S.26.

¹⁶⁵ G. Meier, *Toteninsel*, S.31. Bei den Grillen handelt es sich wohl um eine mise en abyme der Situation der beiden Freunde, die sich ja auch verstündigen. Im *Land der Winde* spricht Baur aus dem Grab, was man auch mit den jenseitigen Grillen in Verbindung bringen könnte.

¹⁶⁶ G. Meier, *Toteninsel*, S.57.

¹⁶⁷ G. Meier, *Toteninsel*, S.81.

letzten Stelle schließlich, wo das Grillenmotiv auftritt, scheint es vom an- und abschwellenden Lärm der Autos hervorgerufen zu sein. Es tritt aber wieder mit dem Gräber-Motiv auf, welches Baur in der Form der Gräber seiner Cousinen erwähnt.¹⁶⁸ So laufen die zwei Motive durch das ganze Buch nebeneinander her, dadurch, daß sie immer zusammen auftreten, wird ihnen jede Willkür genommen, und sie erhalten einen tieferen Zusammenhang. Die Grillen haben etwas Kosmisches wie die Gräber, über die ein alter Wind weht.

Das Erkennen dient nach Griceimas und J. C. T. S. L. ,el Koh OZ-@LT es zu garantieren, ihn lesbar, ja unter Umständen eindeutig zu machen. eiers Isotopie 2a sg-h fig. 19 sal Jig, weil sie immer auch die entgegengesetzte Isotopie implizieren. Fast alle Elemente, welche zur Isotopie 'Tod' gehören, sind zugleich Bestandteil der Isotopie 'Leben'. Meretleins hält zugleich mit dem Totenschädel eine Rose in seiner Hand. Rosen treten überhaupt häufig im Zusammenhang mit Gräbern auf. So legt Baur bei seinem Besuch der Gräber von Proust und Maria Walewska eine Rose aufs Grab.¹⁶⁹ Auf einem Grabstein in Amrain gibt es "statt der Lilien eine weisse Rose",¹⁷⁰ auch auf dem Grabstein der Mutter von Baur's Jugendfreundin Linda hält der Enkel eine Rose.¹⁷¹ Rosenstöcke blühen auf dem Friedhof von Gertweiler.¹⁷² Schließlich ist im Zusammenhang mit Julius Hautkrebs von einer Rose die Rede: "Die Knospe brach auf, erblühte zur Rose."¹⁷³ An dieser Stelle wird die Ambiguität des Motivs besonders deutlich: die aufblühende Rose, eigentlich ein Zeichen von Leben, bringt den Tod. Andererseits kann man auch sagen, daß Baur vom Tod in der Sprache des Lebens redet.

Dieselbe Zweideutigkeit kennzeichnet die traditionell als Herbst- und Totenblumen geltenden Winterastern und Chrysanthemen: In Baur's Sterbezimmer hat es Winterastern wie zu Beginn der *Toteninsel*, wo Baur's Schwestern mit Winterastern auftreten. Bindschädler schaut immer wieder auf diese Winterastern,

"wobei sich Odettes Chrysanthemen vorschoben, deren Vergänglichkeit einen weniger berühre als vielmehr ihre relative Dauerhaftigkeit im Vergleich zu

ent - symbolisieren

¹⁶⁸ G. Meier, *Toteninsel*, S.107.

¹⁶⁹ G. Meier, *Die Ballade vom Schneien*, S.43.

¹⁷⁰ G. Meier, *Toteninsel*, S.91.

¹⁷¹ G. Meier, *Die Ballade vom Schneien*, S.18. Vgl. Borodino, S.89.

¹⁷² G. Meier, *Borodino*, S.87, 109.

¹⁷³ G. Meier, *Borodino*, S.83.

den ebenso rosigen und lupferfarbigen Tönen, die die unter fhende Sonne über die Nebel der Spiitnachtsmitte im November verströme".¹

Bei Bindschadlers Besuch von Baur Grab spricht Baur aus dem Winterasternstrau.⁸ dessen Blüten "porzellanfarben" genannt werden, wodurch ebenfalls eine gewisse Unvergänglichkeit konnotiert wird.

Der November, der in allen vier Banden eine zentrale Rolle spielt,¹⁷⁵ bat ebenfalls an dieser Ambiguität teil. Einerseits ist er der Monat der Toten, andererseits bezeichnet ihn Baur als den intensivsten Monat:

"Der November ist der intensivste Monat, Bindschadler, in bezug auf Farben zumindest, Bewegung, Licht; in bezug aber auch auf Verzweigung, Verzüchtung. Gelegentlich freilich gibt er sich apathisch, dieser November, hüllt sich gleichsam in Nebel ein."¹

Der November ist zugleich der Monat des Todes und des Lebens, weswegen Bindschadler den toten Baur, der aus dem Grab redet, auch im November und nicht, wie er vorgehabt hatte, im September besuchen muß.¹⁷⁷ Das Licht, welches den November kennzeichnet, und als Ausdruck des Lebens interpretiert werden kann, ist auch ein Bestandteil des Todes: "Auch im Tod ist viel Licht mit dabei", sagt Baur.¹⁷⁸

Der Jauchekutscher Schwarz, der Jauche und damit ein Abfallprodukt verteilt, sorgt zugleich für die Fruchtbarkeit der Matte des Eierhandlers. Die Fakalien, die vom Leichenmahl in die Klaranlage schwimmen, treten in den ewigen Kreislauf des Wassers ein. Der Gedanke des ewigen Kreislaufes wird am Beispiel der Toten ausgedrückt, die zwar zu Staub zerfallen, dann aber "in einem MaBliebchen, einer Lilie oder schlichtweg im Gras" aufgehen, das zu Milch wird, "dann von einer schönen Frau getrunken" wird, "die an ihrer Brust einen schönen Säugling saugt, der sich bald des Grases erfreut, der MaBliebchen, Lilien, später aber unter Lendenbränden leidet, die wiederum Säuglinge zeitigen".¹⁷⁹ Das Soldatentreffen, welches am Anfang von *Borodino* geschildert wird,

¹⁷⁴ G. Meier, *Die Ballade vom Schneien*, S.59.

¹¹⁵ *Toteninsel, Die Ballade vom Schneien und Land der Winde* spielen an einem Tag im November. *Borodino* spielt im Februar, erzählt aber von einem Soldatentreffen, welches am 11. November stattgefunden hat, am gleichen Tag wie der in der *Toteninsel*/geschilderte Spaziergang in Ötten.

¹⁷⁶ G. Meier, *Toteninsel*, S.28. Vgl. *Land der Winde*, S.17: "Und nie scheint der Himmel tiefer, nie sein Licht bedringender zu sein, als zur Martinisommerzeit."

¹⁷⁷ G. Meier, *Land der Winde*, S.19.

¹⁷⁸ G. Meier, *Toteninsel*, S.57.

¹⁷⁹ G. Meier, *Toteninsel*, S.59.

Die Isotopie 'Tod'

wird als "Auferstehung" bezeichnet.¹⁸⁰ Die Auferstehung ist schließlich das zentrale Thema des H sekiel-Zitats:

"Weissage zum Winde; weissage, du Menschenkind, und sprich zum Wind: (...) Wind, komm herzu aus den vier Winden und blase diese Getöteten an, daß sie wieder lebendig werden."¹⁸¹

Der Wind, traditionelles Bild der Vergänglichkeit, wird hier) ijj. fii. J. das Leben. So kann man verstehen, daß für Baur, der "seine Litaneien dem Wind" überlassen hat, der Wind "beständiger als die Zellulose" ist.¹⁸² Der Wind, der über die Gräberfelder streicht, bringt daher zugleich das Leben mit. So sind die in den Wind geschriebenen Memoiren zugleich in ihm aufbewahrt:

"Und darum bewege es einen auch dermaßen, wenn er einem über die Wangen streiche, durchs Haar, weil da& gleichzeitig auch so etwas wie Leben mitkomme, in den Wind geschriebenes."¹⁸³

In Baur's Welt sind die Toten nicht tot, ihre Spuren sind in den Gräberfeldern, in der vom Wind verwehten Asche des Kavallerie-Majors¹⁸⁴ noch vorhanden. In Baur's Welt geht es zu, wie es der Indianer-Häuptling für seine Toten beschreibt:

"Eure Toten hören auf, euch und das Land eurer Geburt zu lieben, sie sind Fremde, wenn sie die Pforten des Todes durchschritten haben und fortwandern bis über die Sterne hinaus. Bald sind sie vergessen und kehren nie zurück. Unsere Toten vergessen niemals die schöne Welt, die ihnen Leben gab..."

Er schließt dann mit dem Satz: "Es gibt keinen Tod. Nur einen Wechsel der Welten."¹⁸⁵ Genauso sieht Baur die Welt in einem ewigen Kreislauf, er berichtet von den Toten wie von den Gegenwartigen:

"Warum, Bindschüdlar, hat man im Alter dieses verrückte Bedürfnis - zurückzuschauen oder mit dem Gestern zu leben, oder immer wieder die Fiiden in den Griff zu bekommen, die einen verbinden mit dem Verflorenen, Dahingegangenen, Unwiederbringlichen, das sich irgendwo aufgelöst haben müßte, und das doch präsent, nicht wegzuschaffen ist? Das dann irgendwie mit uns in

¹⁸⁰ "So hatte ich im Saal drin quasi einer Auferstehung beizuwohnen, untermalt von Lüften der Steinbrüche." (G. Meier, *Borodino*, S.13)

¹⁸¹ G. Meier, *Toteninsel*, S.68.

¹⁸² G. Meier, *Die Ballade vom Schneien*, S.61.

¹⁸³ G. Meier, *Die Ballade vom Schneien*, S.12.

¹⁸⁴ G. Meier, *Toteninsel*, S.91.

¹⁸⁵ G. Meier, *Borodino*, S.98f.

Komposition

die Erde gelegt wird, wo es sich auflösen, verflüchtigen oder miteingehen müßte ins Mineralische, Stoffliche, um dann in den Blumen, den Lilien zum Beispiel über uns wiederum präsent zu werden, als deren Duft (...) zu verströmen.

In der *Ballade vom Schneien* ist es Bindschüddler, der sich fragt, "ob ~~ma~~^{am} Ende lebe, um sich eben erinnern zu können"¹⁸⁷, und im *Land der Winde* ist er es, der Baur's Welt nochmals evoziert und damit Baur's Auffassung, daß die Toten nicht tot sind, belegt. In Baur's Stube sitzen "die Toten und die Lebenden um den Tisch herum".¹⁸⁸

Dies wird auch durch die Art, wie Bindschüddler die von Baur eingeführten Motive aufnimmt und fortführt, gezeigt. Beim Spaziergang in Olten führt Baur seine Familie und viele Örtlichkeiten von Amrain ein. In *Borodino*, wo Bindschüddler Baur besucht, kommt er an diesen Orten vorbei: So sieht er das Restaurant, in welchem man nach der Beerdigung eines Schulkameraden das Leichenmahl hielt, die gegenüberliegende Plakatwand, die in Baur den jüdischen Wind hervorruft, das Wohnhaus von Joachim Schwarz und das Gehöft des Kavallerie-Majors. Er sieht immer häufiger die Welt mit den Augen Baur's. Dies beginnt bereits bei der Betrachtung eines Buches über die "Schlösser der Loire", die er unter dem "Baur'schen Gesichtspunkt" betrachtet.¹⁸⁹ Schließlich verwandelt er sich geradezu in Baur: "Dann hatte ich eine Vision: Ich stand - in Baur verwandelt - vor dessen Liegenschaft, hinten beim Buchsbaum." Und nun folgt eine Vision von allen Personen, die er aus Baur's Erzählung kennt, diese Vision wird um die Erinnerung an ein Familienfoto erweitert, welches seinerseits zu weiteren Assoziationen Anlaß gibt.¹⁹⁰ Die Passage könnte, besonders was die nähere Bestimmung der Personen betrifft, ebenso gut von Baur stammen, was sich auch daran zeigt, daß die Vision in indirekte Rede übergeht, wenn von Gisela, Baur's Schwester, die Rede ist:

"Gisela, die mit Baur eben erst nach Neuenburg gefahren ist, zusammen mit der Johanna, um an der Abdankung des Philipp teilzunehmen, der die letzten Jahre seines Lebens ohne Stimme habe zubringen müßen, mit einer Ose im Hals, durch die er gesäugt habe, und durch die er gelegentlich seine Luftrohre habe putzen müßen."¹⁹¹

¹⁸⁶ G. Meier, *Toteninsel*, S.15.

¹⁸⁷ G. Meier, *Die Ballade vom Schneien*, S.31.

¹⁸⁸ G. Meier, *Land der Winde*, S.80f., Zitat S.81.

¹⁸⁹ G. Meier, *Borodino*, S.44.

¹⁹⁰ G. Meier, *Borodino*, S.66f.

¹⁹¹ G. Meier, *Borodino*, S.69.

Gegen Ende des Textes findet nochmals eine solche Identifikation statt, wo Bindschädler mm bewu.Bt die körperliche Position von Baur einnimmt, indem er sich an den Kamin stellt, "die Ferse des rechten Fußes leicht unter das Fußgewölbe des linken" rückt, die Anne verschränkt "den Blick auf einen Punkt im Garten" richtet, genauso wurde Baur am Anfang geschildert: "die Anne verschränkt, den Blick auf einen Punkt im Garten gerichtet", "die Ferse des rechten Fußes leicht unter das Fußgewölbe des linken gerückt".¹⁹² Auch in *Die Ballade vom Schneien* imitiert er Baur's körperliche Haltung,¹⁹³ er kann jetzt sogar Baur's Visionen nachvollziehen:

"Im Traum ging ich mit Baur die Aare entlang, empfand deren Grau-, Orange- und Gelbtöne als indianische Töne, halluzinierte ein Kanu darauf, mit dem letzten Mohikaner darin, gekrönt mit zwei, drei bunten Federn."¹

Dies entspricht dem Empfinden von Baur am Anfang der Toteninsel:

"Mit drei-, vier-, fünfundsechzig Jahren geht man einen AuB entlang, samstags, deklariert diesen als eine nordamerikanischen, empfindet dessen Grau-, Orange-, Gelbtöne als indianische Töne, halluziniert ein Kanu darauf, mit dem letzten Mohikaner darin, gekrönt mit zwei, drei bunten Federn."¹⁹⁴

Im *Land der Winde* schließlich ist die Identifikation so vollkommen, daß man nicht unterscheiden kann, ob Baur tatsächlich aus dem Grab spricht oder ob sich Bindschädler dieses "Gerede" nur vorgestellt hat, jedenfalls lächelt Baur's Frau Katharina darüber "und sagte, es sei schon verwunderlich, daß Kaspar diese Rede aus dem Grabe gebalten habe".¹⁹⁶ An einer andern Stelle unterschreibt sie Baur eine Aussage, die Bindschädler gemacht hatte. Auf ihren Irrtum aufmerksam gemacht, lächelt sie nur.¹⁹⁷ Die zunehmende Identifikation von Bindschädler bebt zugleich den Tod von Baur auf. Baur lebt in Bindschädler weiter, nicht zuletzt auch in der Sprache.

¹⁹² G. Meier, *Borodino*, S.102 und S.8.

¹⁹³ G. Meier, *Die Ballade vom Schneien*, S.27.

¹⁹⁴ G. Meier, *Die Ballade vom Schneien*, S.108.

¹⁹⁵ G. Meier, *Toteninsel*, S.1.

¹⁹⁶ G. Meier, *Land der Winde*, S.85.

¹⁹⁷ G. Meier, *Land der Winde*, S.104: "Worauf ich Katharina dahin korrigierte, daß nicht Kaspar, sondern ich von den Birken im schwermütigen Land geredet hatte. / Katharina lächelte."

VII.2.2.4. Die Formulierung der Welt

"Die Welt existiert erst, wenn sie formuliert, in Sprache gefaßt vorliegt", sagt der tote Baur aus dem Grab, wobei er zugleich bemerkt, daß die Welt "laufend neu formuliert werden muß".¹⁹⁸ Dies wiederum erklärt das Verfahren der Romane, die die Motive ständig wiederholen, sie aber auch variieren und gerade dadurch auf die Wichtigkeit der Formulierung aufmerksam machen. So erzählt z.B. Baur ganz mimetisch, wie eine Fliege von einer Spinne gefangen wird, fünfzig Seiten später wird die Szene von Bindschädler erinnert, wird aber in gerafftem Stil erzählt:

"Spinne und Fliege geraten aneinander, heftig, kurz. Die Spinne zieht sich zurück, nicht ohne zuvor die Schmei.Bfliege umwunden zu haben. Die Schmei.Bfliege zappelt, so gut es noch geht. Das Licht mischt sich drein, die Wolken, die Blätter. Die Schmei.Bfliege verfißt sich mehr und mehr. Wird frei! Fiüllt einige Zentimeter. Bleibt hängen. Die Spinne ist da. Umwickelt die Schmei.Bfliege. (...) Die Schmei.Bfliege zappelt und zap... kommt los! Fliegt zum nächsten Fenster. Bleibt hängen. Eine Spinne... (eine größere diesmal). Gezappe Gez... Die Spinne weicht. Rückt von unten, hinten an die Schmei.Bfliege heran. Beißt zu! Die Schmei.Bfliege zuckt. Die Zuck...¹⁹⁹ en verebben. Die Spinne zieht sich zurück. Die Fliege hängt tot in Raum."²⁰⁰

"Mir wurde jene Schmei.Bfliege gegenwärtig, die sich im Netz verfang, sich freimachte (nachdem es zuvor zu einem Zweikampf gekommen war, worauf sich die Spinne - eine oder zwei Schlaufen um eines der Beine der Schmei.Bfliege schlingend - zurückzog), um unmittelbar danach ins Netz einer ausgewachsenen Spinne zu geraten, die in einen heftigen Zweikampf mit der Schmei.Bfliege¹⁶⁸ geriet, sich dann von unten und hinten an diese heranmachte und zubiß."

Dadurch daß Meier dieselben Motive variierend wiederholt und sie aufeinander verweisen läßt, verlieren sie ihre Banalität und entfalten einen poetischen Effekt, wie es Butor in seinem Aufsatz *Roman und Poesie* beschreibt: *aêrpôëtische* Roman sei nur möglich, wenn die "Banalität, das, was die meisten Menschen im allgemeinen für eine einfache, gleichwertige Sache unter anderen halten, nur für den banal bleibt, der das Buch nicht gelesen hat", für die andern dagegen erweist sich das scheinbar Banale als eine eigenartige Kraft, welche die Dinge zum Sprechen bringt.²⁰¹ In seinem *Vortrag Lafiction mot à mot* (1972) hat Claude Simon beschrieben, wie sich an ein Wort durch Assoziation und Ableitungen

¹⁹⁸ G. Meier, *Land der Winde*, S.11.

¹⁹⁹ G. Meier, *Toteninsel*, S.20f.

²⁰⁰ G. Meier, *Toteninsel*, S.75.

²⁰¹ M. Butor, *Roman und Poesie*, S.81.

weitere Wörter anschließen können und wie dadurch eine Einheit entsteht, die nicht - wie etwa in der "écriture automatique" - auf Linearität beruht, sondern alle Elemente ständig präsent hält:

"Tous les éléments du texte (...) sont toujours *présents*. Même s'ils ne sont pas au premier plan, ils continuent d'être là, courant en filigran sous, ou derrière, celui qui est immédiatement lisible, ce dernier, de par ses contours, contribuant lui-même à rappeler sans cesse les autres à la mémoire."

Diese Beschreibung von Claude Simon trifft genau auf das Verfahren von Meier zu, wo alles mit allem zusammenhängt und so eben jenes Gewebe, das Simon *l'échelle*^{20b} nennt, entstehen läßt, wo die Linearität durch die Simultaneität ersetzt wird. Zu dieser Art von abstrakter Darstellung gehört auch, daß nicht die Bedeutung der Motive oder ihr "poetischer Charakter" ihren Wert ausmacht, sondern daß es ihre Verknüpfung ist, wie Butor feststellt:

"Alle gewöhnlichen Ereignisse, die er <der Roman> erfährt hat, <erhalten> durch seine Kraft ebenfalls den Charakter des Unersetzbaren (...) durch die Vermittlung einer Struktur, die alles integrieren kann."^{20d}

An einer anderen Stelle spricht Butor davon, daß man durch die strenge Struktur, "à l'intérieur d'une description partant de la banalité la plus plate les pouvoirs de la poésie"^{20e} erzeugen könne. Die Gemeinsamkeit von Claude Simon, Michel Butor und Gerhard Meier kann man darin sehen, daß sie die poetische Qualität nicht in den dargestellten Gegenständen sehen - es gibt keine noch so banalen Elemente, die vom Roman ausgeschlossen wären - sondern in seiner strengen Konstruktion, welche die Verfahren, die nur im Bereich der Gedichte verwendet wurden, auf den Roman überträgt. Dies ist z.B. auch ein Verfahren, das Peter Handke in seinen neuesten Romanen verwendet, wo die alltäglichsten Motive eine poetische Kraft entfalten. Butor spricht denn auch konsequenterweise von der "poésie romanesque". Es ist aber gerade die Banalität der dargestellten Elemente, die dem Romancier seinen Zusammenhang mit der Welt sichert. Denn der Nouveau Romancier boht seine Inspiration nicht von außerhalb der Welt, "er weiß, daß seine Inspiration die in Wandlung begriffene Welt ist".^{20f}

^{20a} C. Simon, *La Fiction*, S.89.

^{20b} C. Simon, *La Fiction*, S.82.

^{20d} M. Butor, *Roman und Poesie*, S.81.

^{20e} M. Butor, *Essais*, S.16.

^{20f} M. Butor, *Roman und Poesie*, S.82.

VI.3. Abschweifung als Kompositionsprinzip

Der Verzicht auf die Orientierung an der Realität und damit auf die Linearität einer Abfolge, die von allen Theoretikern des modernen Romans immer wieder hervorgehoben wird, führt zur Privilegierung von anderen Strukturen, die einander scheinbar ausschließen und die ich hier unter dem Oberbegriff 'Abschweifung' behandeln möchte. Man könnte als Überschrift über dieses Kapitel auch Robbe-Grillet's Begriff von Ordnung und Unordnung setzen.

Die „Abschweifung“ gehört seit Lawrence Sternes *Tristram Shandy* zu den klassischen Mitteln des parodistischen Romans, d.h. eben jenes Romans, über das "ordentliche" Erzählen in Frage stellt, allerdings stellt er im Gegensatz zum modernen Roman das ihn tragende ideologische System nicht in Frage. Die Abschweifung zeigt sich in der assoziativen Erzählweise eines Hugo Loetscher, dem sozusagen jeder Anlaß recht ist, um abzuschweifen, dasselbe könnte man auch von Reto Hünni sagen, der nicht zufällig in *Flug* den in der Tradition des humoristischen Romans stehende Jean Paul als "abschweifungsverrückter Luftschiffer" bezeichnet.²⁰⁸ Walfers *Herr Tourel* kann als eine große Abweichung gesehen werden. So sagt Tourel's Doppelgänger Albert an einer Stelle:

"Zur Sache, pflegte Albert (...) zu sagen. (...) Wenn ich mir schon deine Jammers-Geschichte anhören soli, lispelte er, so hör auf mit diesen verdammten Abschweifungen."

In Meiers *Toteninsel* thematisiert Baur die Abschweifung und macht sie zu einem Lebensprinzip:

"Ich bin abgewichen, Bindschüdlar. Aber vermutlich ist unser Leben, unser Denken ein stetes Abweichen. Man will aber nicht richtig, von was man abweicht, um dann zu guter Letzt abzuweichen dorthin, wo's keine Schatten gibt, keinen Winter."²¹⁰

Diese Bemerkung von Baur steht im Zusammenhang mit einem Gedankengang, welcher sich sozusagen um die letzten Dinge dreht:

²⁰⁷ Siehe dazu die äußerst instructive Analyse von Viktor Sklovskij: *Der parodistische Roman. Sternes "Tristram Shandy"*. Christine Brook-Rose verweist in ihrem Aufsatz über *The Real as Unreal* ebenfalls auf *Tristram Shandy*, sie bringt den Nouveau Roman mit dem barocken Zweifel an der Gültigkeit von Erscheinungen in Zusammenhang. (S.291f.)

²⁰⁸ R. Hünni, *Flug*, S.303.

²⁰⁹ O.F. Walter, *He "Tourel"*, S.233.

²¹⁰ G. Meier, *Toteninsel*, S.40.

"Bindschadler, glaube mir: Die Poesie ist das Salz des Lebens."²¹¹ Etwas später nimmt er diesen Gedanken varrierend auf: "Ich glaube: Poesie, das ist nichts. Bewegung ist alles."²¹² Dann korrigiert er erneut: "So könnte man sagen - auch die Bewegung ist es nicht: (...) die Stille ist's! Die Stille ist's."²¹³ Etwas später ersetzt er die Stille durch die Liebe, um schließlich festzustellen, daß Gott das Letzte sei: "Gott, der alles in allem ist: Poesie, Bewegung, Stille, Liebe."²¹⁴ Doch damit ist der Gedankengang nur scheinbar an ein Ende gelangt, denn Baur fragt sich dann, ob Gott Liebe oder Licht sei.²¹⁵ So wie die Gedanken kreisen, ohne zu einem Ziel zu kommen, so scheitert auch der Spaziergang von Baur und Bindschadler kein Ziel zu haben, allenfalls kündigt er am Ende wieder an den Ausgangspunkt zurück, so wie auch die Romane immer wieder zum November-als Ausgangs- und Schlüsselpunkt zurückkehren, zu einem Schlüsselpunkt, der nie ein endgültiger ist, wie die Fortführung des Romans über den Tod von Augustinus zeigt. Der Spaziergang figuriert in der modernen Literatur für J. Hillier wieder als eine Art Metapher für das Zusehens, zufällige, aber vielleicht gerade, weil er etwas Nutzloses hat, auch für das Ästhetische. Der spazierende Held ist zudem einer, der Zeit hat und der schon deshalb außerhalb einer Gesellschaft steht, welche es nicht - den Neuen- und die Zielstrebigkeit abgesehen hat. Die Wirklichkeit des Spaziergangsmotivs im Werk Robert Schöndorfs ist bekannt. Sein Text *Der Spaziergang* kann geradezu als Beispiel eines Textes dienen, der die Zufälligkeit, die Ziel- und Orientierungslosigkeit von Spaziergängen darstellt.

In G. Meiers Werk spielen Spaziergänge ebenfalls eine wichtige Rolle. Die ganze *Toteninsel* erzählt einen Spaziergang in Olten. Die Ortlichkeiten und die Zufälligkeiten der Umgebung geben Baur und Bindschadler immer wieder den Anlaß für ihre Gespräche und Gedankengänge bzw. geben den Gesprächen eine neue Richtung.

Auch in Hermanns *Ruch* spielen Spaziergänge eine wichtige Rolle. Aus einem immer mehr "zubetonierten" und "zugeschnittenen" Landstrich sucht der Held "Zuflucht in Spaziergängen":

"Gehen gehen denken rennen stolpern. Zuflucht in Vorsätzen zu ausgedehnten, kaum aber begonnenen, auch schon wieder verworfenen, oder, gezwungen durch Baugruben und Stützmauern und Schlicklöcher - Gegebenheiten, die in keiner Landkarte verzeichnet sind -, zumindest, wenn überhaupt, wenn nicht

²¹¹ G. Meier, *Toteninsel*, S.29.

²¹² G. Meier, *Toteninsel*, S.32.

²¹³ G. Meier, *Toteninsel*, S.35.

²¹⁴ G. Meier, *Toteninsel*, S.40.

²¹⁵ G. Meier, *Toteninsel*, S.57.

gleich in einer Sackgasse für Fallgrube endend, völlig andersverlaufend ausgeführten Spaziergängen."

In *Flug* verwendet Hanny das Bild von Loopings und Volten, um die nicht lineare, verschlungene Erzählweise zu charakterisieren:

"nach all den gewagten verwirrenden verwirrten Loopings und Volten - nach dieser verschlungenen, in mühsamen Anläufen geprobtten Geschichte."²¹⁷

Fliegen ist zudem gleichbedeutend mit Phantasie, mit Grenzen überschreiten,²¹⁸ mit dem Vorstoßen in eine neue Welt oder wie es an einer andern Stelle heißt, in eine Welt "jenseits der Grenze des eingehagten Bewußtseins".²¹⁹

Hanny realisiert das, was Butor bereits 1964 in seinem Aufsatz *Roman und Poesie* als Kennzeichen des Poetischen beschrieben hat:

"Wenn ich von einer Landschaft sage, daß sie "poetisch" ist, so doch deshalb, weil ich von dem Anblick "hingerissen" werde, so daß ich über die Häuser, oder die Wellen, die ich sehe, hinausgelange, sie selbst mich zwingen, sie zu verlassen, sie für mich alle möglichen anderen Ufer entrollen, dieser Ort eine Unzahl anderer enthüllt und nicht der bleibt, der er ist, nicht in sich abgeschlossen ist, sondern für mich der Ausgangspunkt zu einer ganzen Reise wird."

Gegen Ende von *Flug* führt Hanny diese Verwandlung der Landschaft in Poesie vor, indem er auf die Romane von G. Meier anspielt, wo sich die Landschaft des Urals in die Kreidefelsen der Insel Rügen und in eine Filmlandschaft vor John Ford verwandelt:

"- am Abhang doch über Niederpipp, das unter dem Sommerdunst in Glast aufgelöst schien, hat G auf einer Spazierfahrt dort mal seine Kreidefelsen auf Rügen gezeigt, bis wir, staunend am Wegrand stehend, im Kies kniend über den Abgrund in die Tiefe spürend (...) zwischen den Schroffen durch tatsächlich aufs Meer hinausgebaut batten, und nach einer nächsten Kurve gleich Ausschnitte aus John Fords Filmlandschaften; hat (...) dann kurz mit seinen Indianern gesprochen, damit diese, von ungeübtem Auge (...) kaum auszumachen am Horizont oben, wie sie unbeweglich über die gerundeten Grate

²¹⁶ R. Hiinny, *Ruch*, S.21.

²¹⁷ R. Hiinny, *Flug*, S.209.

²¹⁸ R. Hiinny, *Flug*: "Ich kann ja fliegen, auch ohne Propeller, und fliegend kann ich spielend leicht Grenzen überschreiten" (S.225). "spütnachts, wenn alles schläft, (...) schleiche ich mich (...) aus dem Zimmer und über den Gang lang, fliege, Schwung bolend, die steile Treppe runter (...) übers Stalldach hinweg" (S.230f.). Der Flug wird dann auf den nächsten vier Seiten geschildert.

²¹⁹ R. Hiinny, *Flug*, S.215.

²²⁰ M. Butor, *Roman und Poesie*, S.62.

der schroff abfallenden Wände (...) stoisch auf der Lauer ka'ffl d, uns danach, durch Gs Zureden beruhigt, unbehelligt weiterfahren lieBen.

DaB diese Yerwandlg der L,anch:ut gleich funktioniert wie die Literatur wirä inr nachfolgend-wiedergegebenen Gespräch deutlich, wo über ein Foucault-Zitat gesprochen wird, "in dem sich, namenlos, als Anspielung durch Anspielung, eigentlich eins von Beckett versteckt".²²²

Dieser Verweis von einem ~~!!!~~ and beglündet eine weitere Raummetapher, welche im Zusammenh'ang mit dem modernen Roman häufig auftritt; jene d Lab c't nur daB die Ortlichkeiten wie in Robbe-Grillet's *Dans* oder in Butors *Emploi du temps* als Labyrinth dargestellt werden, sondera auch der Text selbst wird zum Labyrinth, wie z.B. Jean Roudaut für Butor feststellt.²²⁴ Ein Labyrinth ist der Text nicht zuletzt auch für den Leser, indem er ihn auf den Wegen d r Bede uilg irreführt.

Die Weigerung, eine mehr oder weniger lineare Geschichte zu erzählen, eine überblickbare Ordnung, Hierarchien herzustellen, ist zugleich die Weigerung, dem Text eine und nur eine Bedeutung zu geben. An einem Kolloquium bat Robbe-Grillet 1976 sagen:-----

"Je m'aperçois donc que le grand ennemi pour moi le seul ennemi peut-être, et sans doute depuis toujours, c'est d'une façon générale, le sens."

Sowohl die Geschwätzigkeit eines Tourel wie auch diejenige des Helden von Hännys *Ruch* dient gerade dazu, jenen einen tyrannischen Sinn nicht aufkommen zu lassen, aber ebenso dient G. Meiers unüberblickbare Verzweigung der Motive, die ständigen Korrekturen, die er anbringt, der Verhinderung einer eindeutigen Bedeutung. Robbe-Grillet bat in seinem Aufsatz *Order and Disorder in Film and Fiction* darauf hingewiesen, daB diese Unordnung nicht zuletzt den Zweck bat, den Text einer Ideologisierung zu entziehen.²²⁶ Die Kunst wird so zum Gegenteil des gesellschaftli-

²²¹ R. Hanny, *Flug*, S.302f.

²²² R. Hanny, *Flug*, S.303.

²²³ Vgl. G. Genette: "Das Labyrinth, bevorzugter Raum der robbe-grillet'schen Welt, hat schon die barocken Dichter als ein Bereich fasziniert, in dem sich das Seiende verwirrt." (*Erstatter Tawnel*, S.92)

²²⁴ J. Roudaut, *Michel Butor*, S.313: "Le livre est un édifice labyrinthique, il se présente comme une série d'interprétations combinées."

²²⁵ J. Ricardou (Hrsg.), *Robbe-Grillet, Colloque de Cerisy*, Bd.1, S.35.

²²⁶ Vgl. A. Robbe-Grillet: "The material which I use in organizing narratives, novels and films is ideological; that is, it is cut from the discourses that society addresses to me. (...) Obviously for me these elements are not interesting as themes; they are only fragments of society's ideology which I turn away from their normal usage." (*Order and Disorder in Film and Fiction*, S.10)

chen Funktionierens, welches immer auf Einordnungen und Wer mngen a ist. Die Ideologiekritik etwa, die Ideologie abgesc hafft, sondern erst recht darauf aufmerksam gemacht, daB alles, und nicht tun, id ol !Jst, sowie die Psychoanalyse f r s und jedes eine psychoanalytische Erkl rung haV Erst in einer Welt, in der alles und jedes eine Bedeutung hat und erkl rt werden kann, entsteht das Bed rfnis, einen Bereich zu schaffen, der sich der Ideologie entzieht „w. Yenig die geh rigen der abendl ndischen Kultur solche Texte; die nicht eine bestimmte Bedeutung vermitteln wollen, sondern die die Bedeutungserzeugung selbst zum Thema machen, verstehen, zeigt das Schicksal von Kafkas Werk, welches f r alle m glichen Ideologien in Anspruch genommen und damit in seiner Bedeutungsvielfalt reduziert wird. Andere Autoren, bei denen eine solche Reduktion nicht so leicht m glich ist, werden vom breiten Publikum nicht rezipiert, weil es sich nicht gewohnt ist, Ordnung in der Unordnung zu suchen. Auch ein Text, der keine eindeutige Bedeutung produziert, der nicht auf bekannte Muster reduzierbar ist, hat eine gewisse Ordnung wie die Verweise auf musikalische Kompositionsprinzipien oder auf teile Muster zeigen.

VIII. DER NEUE LESER

In Analogie zum Titel eines Aufsatzes von Robbe-Grillet könnte man dieses Kapitel überschreiben mit "Neuer Roman, neuer Leser". Der vom Nouveau Roman und von den von mir behandelten Texten vorausgesetzte Leser ist teilweise der traditionelle Leser, der, wenn er einen Roman aufschlägt, eine mehr oder weniger spannende, kohärente Geschichte erwartet. Die Lesegewohnheit ~~m.die.ses. rs~~ sollen durch die nicht chronologisch ~~! liiweise,~~ durch die Vervielfältigung des Anekdotischen, durch die ~~Geschi chgm. FÜll LQ.9 t. Jllit. Jn lu.:e.rs;!! Jnden,~~ durch die ~~fslilende Re tsillusi Qll.~~ außer Kraft gesetzt werden. Auf der andern Seite soll aber dieser Leser im Laufe des Textes neue Lesemuster erwerben,¹ denn nur so kann er dem jeweiligen Text überhaupt Bedeutung abgewinnen. Der neue Roman versteht sich ja nicht als Unsinnspoesie, als Literatur ohne Bedeutung, sondern als eine Literatur, die gerade eine Unzahl von Bedeutungen generiert. So sagt Robbe-Grillet:

"Le récit traditionnel peut toujours être considéré comme l'expression d'un sens, tyrannique, totalitaire, dévorant; (...) L'oeuvre moderne au contraire, se présente comme un espace non balisé, traversé dans des directions diverses par des sens multiples et changeants."

Alle Theoretiker des Nouveau Roman haben immer wieder betont, daß der Nouveau Roman, so sehr er Spielcharakter hat, doch auch den Anspruch erhebt, etwas mit unserer Welt zu tun zu haben, wenn auch nicht auf dieselbe Weise wie der mimetisch verfahrenende realistische Roman. So schreibt z.B. Robbe-Grillet:

"Unsere Bücher sind mit den allgemein üblichen Wörtern und Sätzen, in der Sprache des Alltags geschrieben. Sie zu lesen, bedeutet keine besondere Schwierigkeit für diejenigen, die auf das Klischee einer veralteten, schon seit bald fünfzig Jahren nicht mehr ausreichenden Interpretation verzichten. (...) Ganz einfache Leute, die Kafka vielleicht nicht kennen, deren Blick aber auch nicht von den Balzacschen Formen getrübt ist, <befinden> sich in vollem

¹ Siehe V. Mistacco, *The Theory and Practice of Reading*, S.372.

² A. Robbe-Grillet in einer Diskussion am Colloque Robbe-Grillet von Cerisy, hrsg. v. J. Ricardou, Bd.1, S.176. Bereits 1954 hat R. Barthes in einem Artikel über Robbe-Grillet's *Voyeur* die neue Leseweise beschrieben: "Ein Roman von Robbe-Grillet liest sich nicht in der zugleich globalen und diskontinuierlichen Weise, in der man einen traditionellen Roman "verschlingt", wo das Verständnis von Abschnitt 21 Abschnitt springt, von Krise zu Krise, und wo das Auge die Typographie eigentlich nur unregelmäßig erfährt, als ob die Lektüre in ihrem materiellsten Akt eine Entsprechung bilden müßte nur Anordnung des klassischen Universums, das immer abwechselnd pathetische und belanglose Momente aufweist." (*Literatur buchstäblich*, S.37)

Einverständnis mit Büchern, in denen sie die Formen ihres Denkens und der Welt, in der sie leben, erkennen."³

Butor schreibt in ähnlicher Weise, es sei eine Mobilität des Lesers denkbar, bei der er "mitverantwortlich für das wird, was in dem Mikrokosmos des Werkes, dem Spiegel unserer *conditio humana*, geschieht, natürlich zu einem großen Teil ohne daß er davon etwas weiß, so wie in der Realität auch, wobei jeder seiner Schritte, seiner Entscheidungen Sinn gewinnt, solchen stiftet und ihn über seine Freiheit aufklärt."⁴ Nicht zufällig steht dieses Zitat unter dem Obertitel "Mobile Strukturen", denn es sind diese mobilen Strukturen, die den Leser in Freiheit versetzen. So erstaunt es denn auch *ruclii; aàB-nE-Walrer-iüfZüsami:nénhang* mit seinem Montageroman *Erste Unruhen* von einer Demokratisierung des Erzählens spricht.

solche Brüche, die Diskontinuität der einzelnen Erzählstränge herstellt <wird>, werden *Freie* *geschaffen für* *den Leser*. Es gibt bei mir [j] eine vage Vorstellung, die Freiheit, *aàB* sich auf diese Weise das Erzählen auch formal legitimiert, analog zum Material. Das Erzählen wäre so zu demokratisieren, daß der Leser Vorschläge und Angebote bekommt, die *einzelnen Elemente des Buches, aufeinander zu*, *iq. iehcp*, daß er sie mit eigener *Erdrhnügen* ergänzen kann, *aàB* er *Zil* einer *größeren* *erw. gungsfreiheit* kommt in dem Buch, als wenn es von einem festgelegten Konzept geführt wird.⁵

Walter nennt in diesem Zitat jene Verfahren, die dazu dienen, den Leser in Freiheit zu setzen. Es *süüefölelefügen-veifälfreii, äitiéiini* den vorangeführten Kapiteln beschrieben habe. Man könnte in der Tat die vorangehenden Kapitel unter der Leserperspektive wieder aufnehmen; ich will dies nicht tun, sondern nur auf einige neue Aspekte hinweisen, die sich aus diesem Konzept eines Lesers ergeben, der sich in einem gewissen Sinn vom Autor emanzipiert.

Doch bevor ich auf diesen Aspekt weiter eingehe, möchte ich noch darauf hinweisen, daß die Störung des linearen Lektüreablaufs zu den frühesten Mitteln von Romanen gehört, welche auf ihren Kunstcharakter aufmerksam machen wollen. Jeder Leser von Sternes *Tristram Shandy* weiß, daß Sterne die Kapitel umstellt, die Widmung und die Vorrede nicht am Anfang, sondern an viel späteren Stellen bringt, den Leser bei der Lektüre zurückschickt, die Abläufe der Handlung nicht in der richtigen Reihenfolge erzählt. Sklovskij hat in seiner Untersuchung des

³ A. Robbe-Grillet, *Neuer Roman*, S.182. Zitat wegen inadäquater Übersetzung leicht abgeändert.

⁴ - Butor, *Untersuchungen zur Technik des Romans*, S.161. Zitat wegen inadäquater Übersetzung leicht abgeändert.

⁵ O.F. Walter, *Gegenwort*, S.238f.

Romans zu Recht darauf hingewiesen, daß diese Mittel Sterne dazu dienen, die Verfahren des traditionellen Romans bloßzulegen, und er bat auch auf die Ähnlichkeit zu Verfahren der Futuristen hingewiesen.⁶ Der Unterschied zwischen Sterne und den modernen Autoren scheint mir allerdings darin zu bestehen, daß Sterne vor allem wie vor ihm schon Cervantes die Form des Romans parodieren will, er zweifelt aber an der Darstellbarkeit und Überschaubarkeit der Welt. Die von mir behandelten Autoren hingegen wollen den Leser in der Romanwelt ebenso orientieren lassen, wie es in der Welt der Dinge der Fall ist. "Wenn sich der Leser manchmal nur schwer in modernen Romanen zurechtfinden kann", schreibt Robbe-Grillet, "dann entspricht dies durchaus dem, daß er sich in der Welt, in der er lebt, gleichfalls verliert, in einer Welt, in der alle alten Konstruktionen und Normen schwinden".⁷

Die Verhinderung einer linearen Lektüre ist wohl das wichtigste Mittel, um Orientierungslosigkeit bzw. Mangel an Orientierung des Lesers zu erreichen. Dabei schwächen Autoren immer wieder die Beweglichkeit der einzelnen Seiten vor. Mallarmé war wohl einer der ersten, der ein solches Konzept zu verwirklichen suchte. U. Eco beschreibt Mallarmés Absicht:

"Im *Livre* sollten selbst die Seiten keine feste Anordnung haben: sie sollten nach *Permutationsgesetzen* verschieden zusammengestellt werden können. (...) Es war offensichtlich nicht Absicht des Dichters für jede Kombination einen syntaktischen Sinn und eine diskursive Bedeutung zu erhalten: die Struktur der Sätze und einzelner Wörter, die ableitbar sein sollten, zu 'suggerer' und in andere suggestive Beziehungen zu anderen Sätzen oder Wörtern zu treten, ermöglichte es, daß jede Permutation sinnvoll wurde und neue Beziehungsmöglichkeiten und damit neue Horizonte des suggestiven Hindeutens provozierte. (...) In dieser Struktur sollte nicht nach einem festen Sinn gesucht werden, so wie auch keine definitive Form vorgesehen war."⁸

Eco sieht in Mallarmés *Livre* eine erste Realisierung des Konzepts des Mobiles, welches in der bildenden Kunst von Calder und in der Literatur von Butor weiterverfolgt wurde. Die Konzeption der beweglichen Seiten

⁶ V. Sklovskij, *Der parodistische Roman*, S.245f.: "Sterne war ein extremer Revolutionär der Form. Typisch für ihn ist die Bloßlegung des Leseverfahrens. Die künstlerische Form wird außerhalb jeder Motivierung einfach als solche dargeboten. Der Unterschied zwischen Sternes Roman und dem Roman gewöhnlichen Typs gleicht genau dem zwischen einem normalen Gedicht mit Lautinstrumentierung und dem Gedicht eines Futuristen in transzendentaler Sprache." Vgl. die Ausführungen zur Vertauschung der Kapitel usw. S.247f. Zum Vergleich des Nouveau Roman mit Sterne vgl. auch Ch. Brook-Rose, *The Real as Unreal*, S.292.

⁷ A. Robbe-Grillet, *Neuer Roman*, S.179.

⁸ U. Eco, *Das offene Kunstwerk*, S.44f.

findet sich auch bei Robert Musil im Zusammenhang mit seiner Arbeit an den Novellen *Vereinigungen*. In einem Entwurf für ein Vorwort heißt es:

"Der Fehler dieses Buchs ist, ein Buch zu sein. DaB es einen Einband hat, Rücken, Paginierung. Man sollte zwischen Glasplatten ein paar Seiten davon ausbreiten und sie von Zeit zu Zeit wechseln."⁹

Ganz ähnlich sagt Peter Bichsel über seinen von der Kritik und seinem Gesprächspartner unverständenen Roman *Die Jahreszeiten* in einem Interview:

"es ist als Buch gedacht, das man von hinten nach vorn, von der Mitte nach hinten und quer lesen kann. Man sollte es auf lose Blätter drucken, die sich der Leser irgendwie zusammenfügt, aber eine solche Form des Buches ist schwer herzustellen, gibt es eigentlich nicht."¹⁰

Michel Butor hat mit verschiedenen typographischen Mitteln versucht, die traditionelle Vorstellung vom Buch und von der Buchseite zu zerstören. Bereits in seinem Essay von 1964 über *Individu et groupe dans le roman* entwirft er eine polyphone Schreibweise, welche zugleich eine mobile Form erzeugt. Er stellt sich einen Briefwechsel vor, wo die Briefpartner jeweils nicht den Antwortbrief abwarten, um wieder zu schreiben, sondern jeden Tag "einen Brief schreiben. Das Problem des Autors wäre nun, die Briefe, die am selben Tag geschrieben wurden, so anzuordnen, "que ceux qui sont écrits en même temps apparaissent à l'oeil du lecteur en même temps, par exemple, ceux de A sur le verso, ceux de B sur le recto d'en face. On aura alors un mobile cohérent dans lequel chaque lecteur pourra varier ses parcours, lisant soit les doubles pages dans l'ordre habituel verso recto, soit inversant cet ordre, soit prenant la suite des rectos ou celles des versos."¹¹

Die Lösungen, die Butor für die Realisierung eines neuen Leseverhaltens vorschweben, lösen die Einheit der Seite und die Reihenfolge auf und damit letztlich den Begriff des Buches selbst, wie es Barilli sieht und wie es Musil vorgeschwebt hat.¹² Butor selbst hat dies in *Mobile* getan, durch den Gebrauch verschiedener typographischer Mittel und durch die Anordnung von fünf Kolonnen auf einer Seite, die eine lineare Lektüre verhindern. Jean Roudaut beschreibt die Wirkung auf den Leser sehr treffend:

⁹ R. Musil, *Tagebücher*, I, S.347.

¹⁰ W. Bucher, G. Ammann, *Schweizer Schriftsteller*, Bd.1, S.38.

¹¹ M. Butor, *Essais sur le roman*, S.108.

¹² R. Barilli, *Aboutissement du roman*, S.113.

"La disposition picturale des mots sur la page nous rend, à première vue, impossible la lecture du livre; il est fait constamment échec à notre désir de plonger en une phrase, de nous perdre en ses contours, de laisser l'auteur penser pour nous. (...) Le lecteur est appelé à reconstituer le livre, comme, quotidiennement, il organise la réalité."

Auch wenn O.F. Walter in *Erste Unruhen* nicht so weit geht wie Butor, indem mindestens äußerlich eine Buchseite noch dem gleich sieht, was der Leser gewöhnt ist, so ist durch die Anordnung ganz verschiedener Textsorten auf einer Seite, durch das Abdrucken von Zahlenmaterial in Tabellen die lineare Lektüre doch in ähnlicher Weise wie bei Butor gestört. Der Leser muß sich ebenfalls die letzte Welt selbst zusammensetzen. Diese Verfahren unterstreichen zugleich die Materialität des Lesens, indem auch die Schrifttypen, die Anordnung der Zeilen auf der Seite wichtig werden, dadurch wird die Referenzillusion zerstört und die Sprachlichkeit des Buches selbst hervorgehoben.

Die Emanzipierung des Lesers, seine Eigenverantwortlichkeit bei der Komposition des Erzählens bestünde in einer Art Gleichberechtigung von Autor und Leser, während im klassischen Roman der Autor die Hand behält, alles weiß und in einem umfassenden Sinn kompetent ist. Der emanzipierte Leser kommt sich daher oft verlassen vor, das ist aber der Preis, den er für seine Kreativität bezahlen muß. So wehrt sich denn Robbe-Grillet zu Recht gegen das Vorurteil, der moderne Autor verachte den Leser.

"Car, loin de le négliger, l'auteur aujourd'hui proclame l'absolu besoin qu'il a de son concours, un concours actif, conscient, créateur. Ce qu'il lui demande, ce n'est plus de recevoir tout fait un monde achevé, plein, clos sur lui-même, c'est au contraire de participer à une création, d'inventer à son tour l'oeuvre - et le monde - et d'apprendre ainsi à inventer sa propre vie."

In der gleichzeitig mit dem *Nouveaux* entstandenen *Le roman expérimental* beschreibt es ebenfalls diese neue Konzeption eines kreativen Lesers, der seinen Text selbst herstellt. ¹³ S. H. W. auf auch an die *kreative Rolle des Betrachters* moderner Kunstwerke zu erinnern, welche

¹³ J. Roudaut, *Michel Butor*, S.35.

¹⁴ A. Robbe-Grillet, *Pour un nouveau Roman*, S.169.

¹⁵ "dadurch entstehen statt der einen Beziehung meist deren mehrere in verschiedenen Richtungen, was dem Leser erlaubt, in der vom Dichter (durch die Wahl der Worte) bestimmten Struktur, verschiedene Sinndeutungen anzunehmen und auszuprobieren. Die Haltung des Lesers der Konstellation ist die des Mitspielenden, die des Dichters die des Spielgebenden" (Th. Kopfermann (Hrsg.): *Theoretische Positionen*, S.93). Ähnlich C. Bremer: "der Leser kann die Wort- und Zeilenbedeutung und dazu ihre grafische und Klangwelt durch verschiedene Ableserichtungen verändern." (ebenda, S.94)

sich im Ausspruch von Jean Tinguely zeigt, den O.F. Walter als Motto für seine *Ersten Unruhen* verwendet hat:

"Das Wichtigste bei meinen Dingen ist die Partizipation des Betrachters, der sie erst in Bewegung versetzt."

Mit der Emanzipation des Lesers wird häufig die Position des Autors im modernen Roman unterminiert, zunächst einmal schon dadurch, daß man oft nicht mehr weiß, wer spricht.¹⁶ Da die Interpretation des Textes wie U. Eco gezeigt hat, davon abhängt, welchen Modell-Autor der Leser konstruiert, gerät durch die Unmöglichkeit, einen bestimmten Modell-Autor zu konstruieren, auch die Position des Modell-Lesers und damit die Bedeutung ins Wanken.¹⁷ Wenn der Autor, wie in Walters Roman *Das Staunen der Schlafwandler*, nicht mehr weiß, ob er der Realität angehört oder eine Figur in einem fiktiven Werk ist, so kann sich der Leser dieselbe Frage stellen, insbesondere weil ihm vorgeführt wird, wie die Leser von Wanders Roman *Ein Wort von Flaubert* in Walters Roman ihrerseits zu fiktiven Personen werden. Der Leser kann sich so in Analogie zu Wander fragen "Wer bin ich?".¹⁸ Der Roman wird dadurch zur Suche für den Leser, zur recherche, wie es Butor bereits 1955 formulierte.¹⁹ In G. Meiers Romanen wird der Leser angeleitet mit den Figuren in ihren kreisenden Gesprächen zu suchen, wobei die Suche wie die Romane nie abbricht. Sie könnte erst abbrechen, wenn der Autor die Lösung gefunden hätte, aber gerade die hat er nicht wie Wander dem Psychologiestudenten in Walters Roman *Das Staunen der Schlafwandler* erklärt: "Warum soll ausgerechnet ein Schriftsteller die Lösung sehen?"²⁰ Gerade deshalb bedeutet es eine Verkürzung, Walter als linkspolitischen Schriftsteller zu sehen, denn in seinen Romanen gibt es wie im Nouveau Roman "keine Antworten".²¹ Der Leser wird in allen diesen Fällen auf die Suche geschickt, und er muß die vielleicht unbefriedigende Situation auffaßt, daß es angesichts der Komplexität der modernen "Welt keine einfache

¹⁶ Siehe oben S.66ff.

¹⁷ U. Eco hat in *Lector in fabula* am Beispiel der Briefe, die der von den Roten Brigaden gefangene Aldo Moro geschrieben hat, gezeigt, wie die Konzeption des Modell-Autors die Bedeutung der Briefe verändert. "Je nach Modell-Autor ändert sich die Art des mutmaßlichen sprachlichen Aktes, nimmt der Text verschiedene Signifikante an und erfordert verschiedene Formen der Mitarbeit." (U. Eco, *Lector in fabula*, S.81)

¹⁸ O.F. Walter, *Das Staunen der Schlafwandler*, S.71.

¹⁹ Vgl. Claus Bremer: "die konkrete dichtung liefert keine ergebnisse. Sie liefert den prozess des findens." (Th. Kopfermann, *Theoretische Positionen*, S.239.)

²⁰ O.F. Walter, *Das Staunen der Schlafwandler*, S.129.

²¹ Vgl. dazu "Le roman comme recherche". In: Butor, *Essais sur le roman*.

2a>"

Antwort n mehr gibt. Was ihm bewu.Bt werden soll, ist die Komplexität
 der einfachsten Erscheinungen. Andererseits wird nun aber auch der
 Freiraum der Kunst geöffnet, wo es möglich wird, sich kraft der geistigen
 Anstrengung über die Beschränkungen der faktischen Realität hinwegzu-
 setzen. "Kunst ist", heisst es in G. Meiers *Land der Winde*, "auf einem
 schwarzen Schimmel zu reiten".

IX. LITERATURVERZEICHNIS

IX.1. *Primiirliteratur*

- Bichsel, Peter: Die Jahreszeiten. Neuwied und Berlin 1967.
- Bichsel, Peter: Der Busant. Von Trinkern, Polizisten und der schönen Magelone. Neuwied und Darmstadt 1985.
- Bichsel, Peter: Lautbahn. In: P.B.: Der Busant. S.27-38.
- Böni, Franz: Ein Wanderer im Alpenregen. Erzählungen. Zürich 1979.
- Böni, Franz: Die Wanderarbeiter. Roman. Zürich und Frankfurt/M. 1981.
- Butor, Michel: L'Emploi du temps. Paris 1956.
- Butor, Michel: La Modification. Paris 1957.
- Butor, Michel: Degrés. Paris 1960.
- Butor, Michel: Mobile. Etude pour une représentation des Etats-Unis. Paris 1962.
- Calvino, Italo: Wenn ein Reisender in einer Winternacht. München 1983.
- Canetti, Elias: Alle vergeudete Verehrung. Aufzeichnungen 1949-1960. München 1970.
- Döblin, Alfred: Berlin Alexanderplatz. Olten und Freiburg i.Br. 1961 (=Ausgewählte Werke in Einzelbanden, 4).
- Döblin, Alfred: Aufsätze zur Literatur. Olten und Freiburg i.Br. 1963 (=Ausgewählte Werke in Einzelbanden, 8).
- Döblin, Alfred: Der Bau des epischen Werks. In: AD.: Aufsätze zur Literatur. 1963. S.103-132.
- Frisch, Max: Gesammelte Werke in zeitlicher Folge. Hrsg. v. H. Mayer unter Mitwirkung von W. Schmitz. Bd.1-VI. Frankfurt/M. 1976ff. (zit. als GW)
- Frisch, Max: Stiller. In: GW III, S.359-780.
- Frisch, Max: Mein Name sei Gantenbein. Roman. In: GW V, S.5-320.
- Frisch, Max: Montauk. In: GW VI, S.617-754.

Literaturverzeichnis

- Frisch, Max: Ich schreibe für Leser. GW V, S.323-334.
- Frisch, Max: Tagebuch 1966-1971. GW VI, S.5-404.
- Geiser, Christoph: Das geheime Fieber. Roman. Zürich 1987.
- Gide, André: Les Faux Monnayeurs. In: A. Gide: Romans, récits et soies, oeuvres lyriques. Paris 1958. S.931-1248.
- Hänny, Reto: Ruch. Ein Bericht. Frankfurt/M. 1984 (=es 1925).
- Hänny, Reto: Flug. Frankfurt/M. 1985.
- Handke, Peter: Lehre der Sainte-Victoire. Frankfurt/M. 1980.
- Handke, Peter: Aber ich lebe nur von den Zwischenräumen. Ein Gespräch, geführt von Herbert Gampert. Zürich 1987.
- Kafka, Franz: Samtliche Erzählungen. Hg. v. W. Raabe. Frankfurt/M. 1969 (=Fibü 21078).
- Kafka, Franz: Der Prozeß. Roman. Frankfurt/M. 1979 (=Fibü 676).
- Kafka, Franz: Das Schloß. Hrsg. von Malcom Pasley. Frankfurt/M. 1983.
- Kühn, Dieter: N. Frankfurt/M. 1970.
- Loetscher, Hugo: Abwasser. Ein Gutachten. Zürich 1963.
- Loetscher, Hugo: Noah. Roman einer Konjunktur. Zürich 1984 (=dtb 21206).
- Loetscher, Hugo: Der Immune. Zürich 1985.
- Loetscher, Hugo: Die Papiere des Immunen. Zürich 1986.
- Loetscher, Hugo: Vom Erzählen erzählen. Münchner Poetikvorlesungen mit einer Einführung von Wolfgang Frühwald. Zürich 1988.
- Meier, Gerhard: Der schnurgerade Kanal. Roman. Bern 1977.
- Meier, Gerhard: Toteninsel. Roman. Frankfurt/M. 1983 (=st 867).
- Meier, Gerhard: Borodino. Roman. Frankfurt/M. 1987 (=st 1410).
- Meier, Gerhard: Ballade vom Schneien. Roman. Frankfurt/M. 1988 (=st 1483).
- Meier, Gerhard: Land der Winde. Roman. Frankfurt/M. 1990.
- Meyer, E.Y.: In Trubschachen. Roman. Frankfurt/M. 1973.
- Meyer, E.Y.: Die Rückfahrt. Roman. Frankfurt/M. 1977.

Literaturverzeichnis

- Musil, Robert: Gesammelte Werke. Hrsg. v. A. Frisé. 2 Bde. Reinbek bei Hamburg 1978 (zit. als GW).
- Musil, Robert: Tagebücher. Hrsg. v. A. Frisé. 2 Bde. Reinbek bei Hamburg 1976.
- Musil, Robert: Briefe 1901-1942. Mit Briefen von Martha Musil u.a. Hrsg. von A. Frisé. 2 Bde. Reinbek bei Hamburg 1981.
- Pinget, Robert: *Le Fiston*. Paris 1959.
- Pinget, Robert: *L'Inquisitoire*. Paris 1962.
- Pinget, Robert: *Mahu ou le Matériau*. Paris 1965.
- Pinget, Robert: *Autour de Mortin*. Dialogue. Paris 1965.
- Pinget, Robert: *Passacaille*. Roman. Paris 1969.
- Proust, Marcel: *A la Recherche du temps perdu*. Paris 1954. (=Bibliothèque de la Pléiade)
- Robbe-Grillet, Alain: *Les Gommès*. Paris 1953.
- Robbe-Grillet, Alain: *Dans le Labyrinthe*. Paris 1959.
- Robbe-Grillet, Alain: *L'Année dernière à Marienbad*. Ciné-roman. Paris 1961.
- Robbe-Grillet, Alain: *La Maison de rendez-vous*. Paris 1965.
- Walser, Robert: *Das Gesamtwerk*. Hrsg. v. Jochen Greven. 12 Bde. Genf und Hamburg 1972ff.
- Walser, Robert: Jakob von Gunten. In: R.W.: *Das Gesamtwerk*. Hrsg. v. J. Greven. Bd.4. Genf 1975.
- Walser, Robert: *Der Gehülfe*. Frankfurt/M. 1978 (= st 1110).
- Walter, Otto F.: *Herr Tourel*. Roman. München 1962.
- Walter, Otto F.: *Die ersten Unruhen*. Ein Konzept. Reinbek bei Hamburg 1972.
- Walter, Otto F.: *Die Verwilderung*. Reinbek bei Hamburg 1977.
- Walter, Otto F.: *Das Staunen der Schlafwandler am Ende der Nacht*. Roman. Reinbek bei Hamburg 1983.
- Walter, Otto F.: *Der Stumme*. Reinbek bei Hamburg 1983.
- Walter, Otto F.: *Zeit des Fasans*. Roman. Reinbek bei Hamburg 1988.

Walter, Otto F.: Gegenwort. Aufsätze, Reden, Begegnungen. Hrsg. mit einer Nachbemerkung und einer Bibliographie versehen von Giaco Schiesser. Zürich 1988.

Zschokke, Matthias: Max. Roman. München 1982.

Zschokke, Matthias: Prinz Hans. München 1984.

Zschokke, Matthias: ErSieEs. München 1986.

IX.2. Sekundärliteratur

Adert, Laurent: Pinget polyphone. Note sur l'écriture et l'altérité dans 'L'Ennemi' et 'Mahu ou le Matériau'. In: Poétique 20, 1989, S.319-329.

Albérès, René-Marill: Histoire du roman moderne. Paris 1962.

Arnold, Heinz Ludwig: Möglichkeiten nicht möglicher Existenzen. Zu Frischs Roman *Mein Name sei Gantenbein*. In: Eckart-Jahrbuch, 1964/65, S.298-305.

Bachtin, Michail M.: Das Wort im Roman. In: M.B.: Die Ästhetik des Wortes. Hrsg. v. R. Grübel. Frankfurt/M. 1979. S.154-300.

Barilli, Renato: Aboutissement du roman phénoménologique ou nouvelle aventure romanesque. In: Nouveau Roman, hier - aujourd'hui. Bd.I. 1972. S.107-117.

Barthes, Roland: Literatur buchstablich (Zu Alain Robbe-Grillet's *Der Augenzeuge*). In: W. Wehle (Hrsg.): Nouveau Roman. 1980. S.37-45.

Benveniste, Emile: Les Relations de temps dans le verbe français. In: E.B.: Problèmes de linguistique générale. Bd.I. Paris 1966. S.225-236.

Bichsel, Peter: "Mich interessiert, was auf dem Papier geschieht". In: Werner Bucher und Georges Ammann: Schweizer Schriftsteller im Gespräch. Bd.I. Basel 1970. S.13-48.

Bichsel, Peter: Die Geschichte soll auf dem Papier geschehn. In: H. Hoven (Hrsg.): Peter Bichsel. Auskunft für Leser. Neuwied und Darmstadt 1984 (=SL 494). S.49-55.

Birus, Hendrik: Vorschlag zu einer Typologie literarischer Namen. In: LiLi 17, 1987, H.67, S.38-51.

- Brook-Rose, Christine: *A Rhetoric of the Unreal. Studies in Narrative and Structure, especially of the Fantastic*. Cambridge 1981.
- Brook-Rose, Christine: *The Real as Unreal*. Robbe-Grillet. In: Ch. B.-R.: *A Rhetoric of the Unreal*. Cambridge 1981. S.291-310.
- Bucher, Werner und Georges Ammann: *Schweizer Schriftsteller im Gespräch*. 2 Bde. Basel 1970-1971.
- Bürger, Peter: *Das Verschwinden der Bedeutung. Versuch einer post-modernen Lektüre von Michel Tournier, Botho Strauss und Peter Handke*. In: P. Kemper (Hrsg.): *'Postmoderne' oder Der Kampf um die Zukunft*. Frankfurt/M. 1988. S.294-312.
- Butor, Michel: *Répertoire II*. Paris 1964.
- Butor, Michel: *Essais sur le roman*. Paris 1969.
- Butor, Michel: *Der Roman als Suche*. In: K. Neff (Hrsg.): *Plädoyer für eine neue Literatur*. 1969. S.51-57.
- Butor, Michel: *Roman und Poesie*. In: K. Neff (Hrsg.): *Plädoyer für eine neue Literatur*. 1969. S.59-82.
- Butor, Michel: *Untersuchungen zur Technik des Romans*. In: K. Neff (Hrsg.): *Plädoyer für eine neue Literatur*. 1969. S.149-161.
- Butor, Michel: *Der Gebrauch des Personalpronomens im Roman*. In: K. Neff (Hrsg.): *Plädoyer für eine neue Literatur*. 1969. S.163-175.
- Cervenka, Miroslav: *Der Bedeutungsaufbau des literarischen Werks*. München 1978.
- Charbonnier, Georges: *Entretiens avec Michel Butor*. Paris 1967.
- Chastel, André: *Tout l'Oeuvre peint du Caravage. Introduction par A. Ch.* Nouvelle édition. Paris 1967 (=Les classiques de l'art).
- Cohn, Dorrit: *Transparent Minds. Narrative Modes for Presenting Consciousness in Fiction*. Princeton 1978.
- Cohn, Dorrit: *Nouveaux nouveaux Discours du récit*. In: *Poétique* 16, 1985, S.101-109.
- Corino, Karl: *Robert Musils Vereinigungen. Studien zu einer historisch-kritischen Ausgabe*. München 1974 (=Musil-Studien, 5).
- Dällenbach, Lucien: *Faux Portraits de personnes*. In: J. Ricardou (Hrsg.): Robbe-Grillet. 1976. Bd.I. S.108-130.

Literaturverzeichnis

- Dfillenbach, Lucien: Le Récit spéculaire. Contribution à l'étude de la mise en abyme. Paris 1977.
- Dolezel, Lubomir: Truth and Authenticity in Narrative. In: Poetics Today 1, 1980, H.3, S.7-25.
- Dolezel, Lubomir: Kafkas Fictional World. In: Canadian Review of Comparative Literature 1984. S.61-83.
- Dolezel, Lubomir: Mimesis and Possible Worlds. In: Poetics Today 9, 1988, S.475-496.
- Eco, Umberto: Das offene Kunstwerk. Frankfurt/M. 1977 (=stw 222).
- Eco, Umberto: Lector in fabula. Die Mitarbeit der Interpretation in erzählenden Texten. München 1987.
- Eisele, Ulf: Ulrichs Mutter ist *doch* ein Tintenfass. Zur Literaturproblematik in Musils Mann ohne Eigenschaften. In: R. Heydebrand (Hrsg.): Robert Musil. Darmstadt 1982. S.160-203 (=Wege der Forschung, 588).
- Eisele, Ulf: Die Struktur des modernen deutschen Romans. Tübingen 1984. (*modern german*)
- Evans, Tamara: Robert Walsers Moderne. Bern, Stuttgart 1989.
- Fokkema, Douwe W.: Literary History, Modernism and Postmodernism. Amsterdam 1984.
- Freij, Lars W.: 'Türlosigkeit'. Robert Musils Torless in Mikroanalysen mit Ausblicken auf andere Texte des Dichters. Stockholm 1972.
- Gallas, Helga: Marxistische Literaturtheorie. Kontroversen im Bund proletarisch-revolutionärer Schriftsteller. Neuwied 1971.
- Genette, Gérard: Discours du récit. Paris 1972.
- Genette, Gérard: Figures III. Paris 1972.
- Genette, Gérard: Erstarrter Taumel. In: W. Wehle (Hrsg.): Nouveau Roman. Darmstadt 1980 (=Wege der Forschung, 497). S.76-94.
- Genette, Gérard: Palimpsestes. La Littérature au second degré. Paris 1982.
- Genette, Gérard: Nouveau Discours du récit. Paris 1983.

Literaturverzeichnis

- Gockel, Heinz: Max Frisch. Gantenbein. Das offenartistische Erzählen. Bonn 1976.
- Greimas, Algirdas Julien: Du sens. Paris 1980.
- (\ Grice, Paul H.: Logik und Gesprächsanalyse. In: Paul Kussmaul (Hrsg.): Sprechakttheorie. Ein Reader. Wiesbaden 1980. S.109-126.
- Grygar, Mofmir: · Bedeutungsgehalt und Sujetaufbau im *Pekaf Jan Markoui* von Vladislav Vancura. In: Zeitschrift für Slawistik 14, 1969, S.199-223.
- Hamburger, Ka.the: Logik der Dichtung. Stuttgart ²1968.
- Hamon, Philippe: Notes sur le texte lisible. In: Missions et démarches de la critique. Mélanges offerts au Prof. J. A Vier. Paris 1973. S.827-842.
- Hamon, Philippe: Un Discours contraint. In: Poétique 4, 1973, S.411-445.
- Hamon, Philippe: Introduction à l'analyse du descriptif. Paris 1981.
- Hamon, Philippe: Texte et idéologie. Valeurs, hiérarchies et évaluations dans l'oeuvre littéraire. Paris 1984.
- Henel, Ingeborg: Die Deutbarkeit von Kafkas Werken. In: H. Politzer (Hrsg.): Franz Kafka. Darmstadt 1973 (= Wege der Forschung, 322). S.406-430.
- Hoffmann, Fernand: Heimkehr ins Reich der Wörter. Versuch über den Schweizer Schriftsteller Gerhard Meier. Luxemburg 1982.
- Hoven, Herbert (Hrsg.): Peter Bichsel: Auskunft für Leser. Neuwied und Darmstadt 1984 (= SL 494).
- Ihlenfeld, Kurt: <Rezension von> *Mein Name sei Gantenbein*. In: Neue deutsche Hefte 1965, Heft 105, S.129-132.
- Jakobson, Roman und Jurij Tynjanov: Probleme der Literatur- und Sprachforschung. In: Texte der Russischen Formalisten. Bd.2. Hrsg. von W.-D. Stempel. München 1972. S.387-391.
- Jakobson, Roman: Zwei Seiten der Sprache und zwei Typen aphatischer Störungen. In: R.J.: Aufsätze zur Linguistik und Poetik. Hrsg. v. W. Raible. München 1974. S.117-141.
- Jakobson, Roman: Randbemerkungen zur Prosa des Dichters Boris Pasternak. In: R.J.: Poetik. Ausgewählte Aufsätze 1921-1971. Hrsg. E. Holenstein und T. Schelbert. Frankfurt/M. 1979 (=stw 262).

Literaturverzeichnis

- Jefferson, Ann: *The Nouveau Roman and the Poetics of Fiction*. Cambridge 1980.
- Jurgensen, Manfred: *Max Frisch. Die Romane. Interpretationen*. Bern 1972.
- Kerr, Katharina (Hrsg.): *Über Robert Walser*. 3 Bde. Frankfurt/M. 1978-1979 (=st 483-484, 556).
- 'rKeutel, Walter: *Rôbu, Robertchen, das Walser. Zweiter Tod und literarische Wiedergeburt von Robert Walser*. Tübingen 1989 (=Stauffenburg Colloquium, 13).
- Kopfermann, Thomas (Hrsg.): *Theoretische Positionen zur konkreten Poesie. Texte und Bibliographie*. Tübingen 1974 (=dtv WR 4266).
- Kraft, Margarete: *Schreiben in entfremdeter Wirklichkeit. Die Romane Robert Pingets*. Frankfurt 1975.
- Kühn, Dieter: *Analogie und Variation. Zur Analyse von Robert Musils Roman *Der Mann ohne Eigenschaften**. Bonn 1965.
- Lejeune, Philippe: *Le Pacte autobiographique*. Paris 1975
- Lotman, Jurij M.: *Die Struktur literarischer Texte*. München 1972 (=UTB 103).
- Manthey, Jürgen: *Prosa des Bedenkens*. (Max Frisch: *Mein Name sei Gantenbein*.) In: Frankfurter Hefte 20, 1965, S.279-282.
- Matt von, Beatrice (Hrsg.): *E.Y. Meyer*. Frankfurt/M. 1983 (=st 2022).
- Matthieu-Colas, Michel: *Récit et vérité*. In: Poétique 20, 1989, S.387-463.
- Meyer, Herman: *Das Zitat in der Erzählkunst*. Stuttgart 1961.
- Michaelis, Rolf: *Ein Sprinter beim Marathonlauf*. In: H. Hoven (Hrsg.): *Peter Bichsel*. 1984. S.41-45.
- Mistacco, Vicki: *The Theory and Practice of Reading Nouveaux Romans: Robbe-Grillet's *Topologie d'une cité fantôme**. In: S. Suleiman and I. Crosman (Hrsg.): *The Reader in the Text*. S.371-400.
- Moser, Samuel: *Sprachzwerg und Sprachriese. Zu Franz Bonis Erstling *Ein Wanderer im Alpenregen**. In: Schweizerische Monatshefte 59, 1979, S.1009-1012.
- Mukafovsky, Jan: *Zwei Studien über den Dialog*. In: J.M.: *Kapitel aus der Poetik*. Frankfurt/M. 1967 (=es 230). S.108-153.

- Neff, Kurt (Hrsg.): Plädoyer für eine neue Literatur. Mit Beiträgen von Wladimir Weidlé u.a. München 1969 (=dtv sr 71).
- Netzer, Klaus: Der Leser des Nouveau Roman. Frankfurt/M. 1969.
- Nouveau Roman, hier - aujourd'hui. Colloque au centre culturel de Cerisy-la-Salle 1971. 2 Bde. Paris 1972 (=Coll. 10/18, 720, 725).
- Pezold, Klaus u.a.: Geschichte der deutschsprachigen Schweizer Literatur im 20. Jahrhundert. Berlin 1991.
- Pollmann, Leo: M. Butor. La Modification. In: W. Wehle (Hrsg.): Nouveau Roman. 1980. S.203-222.
- Raillard, Georges (Hrsg.): Butor. Colloque de Cerisy-la-Salle. Paris 1974 (=Coll. 10/18, 902).
- Ranke-Graves, Robert von: Griechische Mythologie. Quellen und Deutung. 2 Bde. Reinbek bei Hamburg 1960 (=rowohlts deutsche enzyklopädie, Nr.113-116).
- Rasch, Wolf Dietrich: *Der Mann ohne Eigenschaften*. Eine Interpretation des Romans. In: Renate von Heydebrand (Hrsg.): Robert Musil. Darmstadt 1982 (=Wege der Forschung, 588)
- Rastier, François: Systématique des isotopies. In: Albert J. Greimas (Hrsg.): Essais de sémiotique poétique. Paris 1972. S.80-105.
- Ricardou, Jean: Problèmes de nouveau roman. Paris 1967.
- Ricardou, Jean: Pour une Théorie du nouveau roman. Paris 1971.
- Ricardou, Jean: Esquisse d'une théorie des générateurs. In: Michel Mansy (Hrsg.): Positions et oppositions sur le roman contemporain. Actes du Colloque(...) de Strasbourg. Paris 1971, S.143-150.
- Ricardou, Jean: Le nouveau Roman. Paris 1973 (=écrivains de toujours).
- Ricardou, Jean (Hrsg.): Robbe-Grillet. Analyse. Théorie. Colloque de Cerisy, dirigé par J.R. 2 Bde. Paris 1976 (=Coll. 10/18, 1079, 1080).
- Ricardou, Jean: Terrorisme, théorie. In: J. Ricardou (Hrsg.): Robbe-Grillet. Colloque de Cerisy. Bd.I. S.10-33.
- Robbe-Grillet, Alain: Pour un nouveau Roman. Paris 1963 (=Collection idées).
- Robbe-Grillet, Alain: Un Roman qui s'invente lui-même. In: Pour un nouveau Roman. Paris 1963. S.137-142.

- Robbe-Grillet, Alain: Dem Roman der Zukunft eine Bahn. In: K. Neff (Hrsg.): Plädoyer für eine neue Literatur. 1969. S.43-50.
- Robbe-Grillet, Alain: Über ein paar veraltete Begriffe. In: K. Neff (Hrsg.): Plädoyer für eine neue Literatur. 1969. S.95-112.
- Robbe-Grillet, Alain: Neuer Roman, neuer Mensch. In: K. Neff (Hrsg.): Plädoyer für eine neue Literatur. 1969. S.177-184.
- Robbe-Grillet, Alain: Vom Realismus zur Realität. In: K. Neff (Hrsg.): Plädoyer für eine neue Literatur. 1969. S.185-193.
- Robbe-Grillet, Alain: Sur le Choix des générateurs. In: Nouveau Roman, hier - aujourd'hui. Bd.2. 1972. S.157-162.
- Robbe-Grillet, Alain: Order and Disorder in Film and Fiction. In: Critical Inquiry 4, 1977, S.1-20.
- : PfRodewald, Dierk: Robert Walsers Prosa. Versuch einer Strukturanalyse. Bad Homburg u.a. 1970.
- Rossum-Guyon, Françoise van: Critique du roman. Essai sur *La Modification* de Michel Butor. Paris 1971.
- Rossum-Guyon, Françoise van: Le nouveau Roman comme critique du roman. In: Nouveau Roman, hier - aujourd'hui. Bd.1. 1972. S.215-229.
- Rossum-Guyon, Françoise van: Conclusion et perspectives. In: Nouveau Roman, hier - aujourd'hui. Bd.1. 1972. S.401-415.
- Rossum-Guyon, Françoise van: Aventures de la citation chez Butor. In: G. Raillard (Hrsg.): Butor. Colloque de Cerisy. 1974. S.17-39.
- Roudaut, Jean: Michel Butor ou le livre futur. Paris 1964.
- Roudaut, Jean: Répétition et modification dans deux romans de Michel Butor. In: Saggi e ricerchi di letteratura francese VIII, 1967, S.311-364.
- Roudaut, Jean: Description [Mobile]. In: W. Wehle (Hrsg.): Nouveau Roman, S.245-260.
- Sarraute, Nathalie: L'Ere du soupçon. Essais sur le roman. Paris 1956.
- Sarraute, Nathalie: Das Zeitalter des Argwohns. In: K. Neff (Hrsg.): Plädoyer für eine neue Literatur. 1969. S.83-93.

Literaturverzeichnis

- Sartre, Jean-Paul: Vorwort zu Nathalie Sarraute. Portrait eines Unbekannten [1948]. In: W. Wehle (Hrsg.): Nouveau Roman. 1980. S.31-36.
- Scheunemann, Dietrich: Romankrise. Die Entstehungsgeschichte der modernen Romanpoetik in Deutschland. Heidelberg 1978.
- Schmid-Bortenschlager, Sigrid: Konstruktive Literatur. Gesellschaftliche Relevanz und literarische Tradition experimenteller Prosa-Grossformen im deutschen, englischen und französischen Sprachraum nach 1945. Bonn 1985.
- Sherzer, Dina: Serial Construction in the Nouveau Roman. In: Poetics Today 1, 1980, H.3, S.87-106.
- Siegrist, Christoph: Schweizer Nationalliteratur. In: Hansers Sozialgeschichte der deutschen Literatur vom 16. Jahrhundert bis zur Gegenwart. München 1986. Bd.10. S.663f.
- Simon, Claude: La Fiction mot à mot. In: Nouveau Roman. Bd.2. S.73-97.
- Sklovskij, Viktor: Der parodistische Roman. Sternes Tristram Shandy. In: Jurij Striedter (Hrsg.): Texte der Russischen Formalisten. München 1969. S.245-299.
- Slawinski, Janusz: Synchronie und Diachronie im literarhistorischen Prozess. In: J.S. Literatur als System und Prozess. Strukturalistische Aufsätze zur semantischen, kommunikativen, sozialen und historischen Dimension der Literatur. Ausgewählt von R. Fieguth. München 1975. S.151-172.
- Slawinski, Janusz: Literatursoziologie und historische Poetik. In: J.S.: Literatur als System und Prozess. Strukturalistische Aufsätze zur semantischen, kommunikativen, sozialen und historischen Dimension der Literatur. Ausgewählt von R. Fieguth. München 1975. S.173-202.
- X Solms, Wilhelm (Hrsg.): Geschichten aus einem ereignislosen Land. Marburg 1989.
- Spencer, Michael: Avatars du mythe chez Robbe-Grillet et Butor. Etude comparative de *Projet pour une révolution à New York* et de *Mobile*. In: J.Ricardou (Hrsg.): Robbe-Grillet. Colloque de Cerisy. Bd.1. S.64-84.

- Steinecke, Hartmut: Die Rolle von Prototypen und kanonisierten Werken in der Romantheorie. In: E. Llimmert (Hrsg.): *Erzählforschung*. Stuttgart 1982. S.335-347.
- Steinmetz, Horst: *Suspensive Interpretation. Am Beispiel Franz Kafkas*. Göttingen 1977.
- Suleiman, Susan R. u. Inge Crosman (Hrsg.): *The Reader in the Text. Essays on Audience and Interpretations*. Princeton 1980.
- Tom evskij, Boris: *Thématique*. In: Tzvetan Todorov (Hrsg.): *Théorie de la littérature*. Paris 1965. S.263-307.
- Vidal, Jean-Pierre: *Le Souverain s'avarie. Lecture de l'onomastique R.-G. au rusé Ulysse*. In: Robbe-Grillet. ed. J. Ricardou I, S.273-309.
- Wehle, Winfried: *Französischer Roman der Gegenwart. Erzählstrukturen und Wirklichkeit im Nouveau Roman*. Berlin 1972.
- Wehle, Winfried (Hrsg.): *Nouveau Roman*. Darmstadt 1980 (=Wege der Forschung, 497).
- Wehle, Winfried: Proteus im Spiegel. Zum 'reflexiven Realismus' des Nouveau Roman (statt einer Einleitung). In: W. Wehle (Hrsg.): *Nouveau Roman*. 1980. S.1-328.
- Wolfzettel, Friedrich: *Michel Butor und der Kollektivroman. Von Passage de Milan zu Degrés*. Heidelberg 1969 (=Studia Romanica, 17).
- Wolfzettel, Friedrich: Der gnoseologische 'Kollektivroman' bei Michel Butor: Degrés. In: W. Wehle (Hrsg.): *Nouveau Roman*. 1980. S.223-244.
- Wysling, Hans: Zum Deutschschweizer Roman von 1945 bis zur Gegenwart. In: *Text und Kontext* 11, 1983, S.276-290.
- Zeller, Rosmarie: Realismusprobleme in semiotischer Sicht. In: R. Brinkmann (Hrsg.): *Begriffsbestimmung des literarischen Realismus*. Darmstadt 1987. S.561-587.
- Zeller, Rosmarie: Kafkas *Urteil* im Widerstreit der Interpretationen. In: *Kontroversen, alte und neue. Akten des VII. Internationalen Germanisten-Kongresses*. Bd.11. Tübingen 1986. S.174-182.

- Zeller, Rosmarie: Advokatenkniffe. Die Thematisierung von Textproduktion und Interpretation im Werk Kafkas. In: Zeitschrift für Deutsche Philologie 106, 1987, S.558-576.
- Zeller, Rosmarie: Vielsprachigkeit und Verfremdung im Werk Hugo Loetschers. In: Schweizer Monatshefte 69, 1989, S.1035-1043.
- Zeller, Rosmarie: Ein Intellektueller als Grenzgänger. Zu Hugo Loetschers *Immunem*. In: Germanica 7, 1990, S.67-76.
- Zeltner, Gerda: Das Ich ohne Gewähr. Gegenwartsauctoren aus der deutschen Schweiz. Zürich und Frankfurt/M. 1980.
- Zmega, Viktor: Der europäische Roman. Geschichte seiner Poesie. Tübingen 1990.

X. NAMEN- UND WERKREGISTER

- Ammann, G. 7, 194
 Arnold, H.L. 146
 Bachtin, M. 1:7 103, 106
 Balzac, H. de 8
 Barilli, R. 194
 Barthes, R. 63, 191
 Benjamin, W. 110
 Bichsel, P. 15, 34, 41, 45, 106f., 113
 Jahresreiten 2, 5, 7, 370', 67, 74, 107,
 123f., 132, 136, 194
 Lautbahn 39f., 126f.
 Birus, H. 125
 Böll, H. 6
 Böni, F. 4f., 15, 95ff.
 Wanderarbeiter 97ff.
 Wanderer im Alpenregen 98f.
 Brook-Rose, Chr. 4, 46, 186, 193
 Bucher, W. 7, 194
 Butor, M. 113, 185
 Degrés 15, 200', 34, 43, 66, 101, 115,
 130f., 139, 152, 167
 Emploi du temps 15f., 17, 34, 36, 115f.,
 118, 161f., 189
 Essais 160, 162, 185, 194
 Personalpronomen 81ff., 85
 Mobile 101, 151, 156, 160, 161, 194
 Modification 16, 83
 Roman als Suche 8, 11
 Roman und Poesie 184f., 188
 Technik des Romans 160, 162, 192
 Bremer, C. 195, 196
 Calvino, I. 42
 Canetti, E. 145
 Çelan, P. 10
 Cervenka, M. 77, 167
 Charbonnier, G. 113, 161f.
 Cohn, D. 67
 Corino, K. 160
 Diellenbach, L. 26, 34, 81, 100, 146, 160
 Diöblin, A. 6, 7, 10, 95
 Aufsätze 144, 162
 Bau des epischen Werks 103f., 107, 157
 Berlin Alexanderplatz 11, 12, 103, 104f.,
 114, 116f., 132
 Dolezel, L. 3, 12, 61, 67, 70, 74, 77, 80, 85,
 95, 97, 100
 Dostojewski, F. 9
 Dürrenmatt, F. 5
 Eco, U.
 Lector in fabula 13, 43, 62, 124, 138, 140,
 173, 174, 196
 Das offene Kunstwerk 156, 161, 193
 Eisele, U. 4, 6, 12, 131
 Escher, M.C. 15, 31
 Evans, T. 108
 Faulkner, W. 9
 Fe F. 122
 Flaubert, G. 9, 95, 146, 163
 Fontane, Th. 139
 Freij, L.W. 126
 Frisch, M. 5
 Gantenbein 2, 5, 6, 7, 47, 63, 68ff., 125,
 131, 134, 1350', 145ff., 157f.
 Ich schreibe für Leser 7, 135, 145
 Montauk 70
 Stiller 63, 68, 70, 90, 91, 135
 Tagebuch 145
 Gallas, H. 6
 Geiser, Chr.
 Das geheime Fieber 5, 55ff.
 Genette, G. 100, 157
 Discours du récit 17, 61, 67, 92
 Erstarrter Taumel 16, 46, 47, 52, 63, 162,
 189
 Nouveau discours 17, 82f. 90
 Gide, A. 4, 26, 35, 161
 Gotthelf, J. 103
 Gracq, G. 2
 Grass, G. 6
 Greimas, A.J. 174
 Grice, P.H. 61
 Grygar, M. 163
 Hamburger, K. 71
 Hamon, Ph. 7, 49
 Texte et idéologie 143
 Handke, P. 5, 16, 95, 160f., 185
 Henny, R. 1, 15, 34, 107, 112, 125
 Flug 54f., 186, 188f.
 Ruch 1, 2, 5, 16, 31, 33, 410', 65, 109f.,
 114, 129, 171, 187f.
 Henel, I. 96
 Heym, G. 95
 Ihlenfeld, K. 141
 Jakobson, R. 8, 106, 149
 Jefferson, A. 125
 Joyce, J. 4, 7, 9, 10, 103, 144
 Jürgensen, M. 135, 140
 Kafka, F. 3, 4, 5, 7, 9, 10, 11, 14, 16, 62, 63,
 64, 95, 133, 142, 156, 190, 191
 Prozeß 10, 11, 64, 95, 116
 Schloß 11, 64, 80, 95f., 129
 Urteil 64
 Keller, G.
 Der Grüne Heinrich 63, 129
 Keutel, W. 175
 Kühn, D. 145

Namen- und Werkregister

- Lejeune, Ph. 2, 61
 Loetscher, H. 15, 105f., 107, 186
 Abwiisser 65
 Immune 5, 105f., 113, 131, 142, 148ff., 157
 Papiere 118f., 142, 149ff.
 Noah 117, 119
 Vom Erzählen erzählen 148f., 156, 162
 Lotman, J. 127
 Luka, G. 6
 Magritte, R. 15
 Mann, Th. 5
 Manthey, J. 135, 146
 Matt, B. von 89
 Matthieu-Colas, M. 61
 Meier, G. 5, 53f., 92, 110ff., 16311', 187, 188, 189, 196
 Ballade vom Schneien 53, 92ff., 111, 112
 Borodino 1, 53, 54, 110, 111, 112
 Land der Winde 161, 197
 Der schnurgerade Kanal 91, 159
 Toteninsel 53, 92f., 112, 161, 162, 186f.
 Meier, H. 113
 Meyer, E.Y. 15
 Rückfahrt 30ff. 77, 129f.
 Trubschachen 4, 86ff.
 Meyer, C.F. 25, 67
 Michaelis, R. 7, 39
 Mistacco, V. 66, 86, 165, 191
 Moser, S. 100
 Musil, R. 4, 6, 7, 9, 10, 14, 66, 125f., 140f., 159f.
 Drei Frauen 125, 133
 Mann ohne Eigenschaften 11, 12ff., 62, 88, 125f., 128, 130, 131, 133, 141, 144f., 156f., 159f.
 Tôrless 11
 Tonka 11, 125, 133
 Vereinigung 194
 Vinzenn 125
 Vollendung der Liebe 126
 Pinget, R. 3, 15, 34, 41
 Autour de Mortin 19f.
 Fiston 157
 Inquisitoire 19
 Mahu 51
 Passacaille 162
 Pollmann, L. 83
 Proust, M. 4, 7, 9, 10, 14, 15, 93, 94, 133f., 160, 171
 Raabe, W. 34
 Ranke-Graves, R. von 29
 Rasch, W.D. 12
 Rastier, F. 174
 Rave B. 162
 Reich-Ranicki, M. 39
 Ricardou, J. 2, 26, 34, 48, 66, 67, 68, 107, 131
 Rilke, R.M. 93
 Robbe-Grillet, A. 7, 8, 9, 15, 16, 34, 41, 46ff., 63, 64, 67, 68, 95, 115, 123, 129, 163, 186, 189, 191f., 193, 195
 Année dernière 47, 50, 51
 Jalousie 46, 67
 Labyrinthe 16, 26, 34, 47, 50, 51, 52, 80f., 115, 162, 189
 Maison de rendez-vous 51ff., 61f., 68, 121, 131, 136, 157
 Nouveau Roman 33, 51, 163
 Order and Disorder 1, 189
 Rossum-Guyon, F. van 4, 34, 113, 114, 116
 Roudaut, J. 3, 16, 151, 156, 157, 160, 162, 189, 194f.
 Sarraute, N.
 Zeitalter des Argwohns 62, 81, 123, 125, 135
 Scheunemann, D. 6
 Schnitzler, A. 63, 78, 139
 Sherzer, D. 156
 Siegrist, Chr. 6
 Simon, C. 3, 54, 107, 115, 184f.
 Sklovskij, V. 186, 192f.
 Siawinski, J. 5, 10
 Solms, W. 114
 Spencer, M. 115
 Steineclce, H. 8
 Steiner, J. 15
 Steinmetz, H. 3
 Sterne, L. 34, 186, 192f.
 Tom evskij, B. 163
 Tynjanov, J. 8
 Vidal, J.-P. 125
 Walser, R. 9, 14, 63, 93, 110
 Gehülfe 12, 64, 107f.
 Jakob-vorrr5Uitën 127, 175
 Valter,t):F 2ffi.,34;-45, 101, 109, 119, 141, 195ff.
 Erste Unruhen 5, 34f., 37, 48, 100, 101, 105, 107, 114, 121, 131f., 15211', 192, 195, 196
 Gegenwort 132, 192
 Herr Tourel 16, 50, 64f., 73, 7811', 186, 189
 Schlafwandler 22f., 35, 36f., 4811', 70ff., 113, 134f., 158f., 196
 Stumme 4, 7, 16, 1711', 8111', 107
 (Verwilderung 5, 23f., 26, 35f., 119f., 152, 158
 Zeit des Fasans 2, 3, 16, 22, 24ff., 36, 65, 70, 73ff., 101, 115, 120f., 158
 Wedekind, F. 63
 Wehle, W. 8
 Weimann, H. 11

Namen- und Werkregister

Wolfzette F. 20, 101f., 113, 115, 131, 152,
167
Wysling, H. 2, 5
Zeller, R. 7, 26, 49, 62, 106
Zeltner, G. 70, 90f.
Zmegall, V. 4, 6
Zschokke, M. 34, 41, 109, 112, 127ff.
ErSieEs 127, 128f.
Max 5, 40f., 65f., 108f., 121f., 127f., 158
Prinz Hans 127

V: V: 550 2



0V2VQ T4 Z 6